

# МАСТАЦТВА



ISSN 0208-2551

№2(251) 2004

«ЛІСТАПАД-2003»:  
ПРАБЛЕМЫ І РОЗДУМ

НОВЫЯ ЛАЎРЗАТЫ  
БАЛЕТНЫХ ПРЭМІЙ  
АД КАМПАНІІ  
«ФІЛІП МОРЫС»

МІНСКАЕ МЕТРО  
У ХХІ СТАГОДДЗІ

ЖЫВАПІСНЫЯ СНЫ УЛАДЗІМІРА ЗІНКЕВІЧА





*Паціху куюцца своеасаблівая псіхалагічная перамога над ранейшай, патэрналісцкай місіяй творцы, які на сваім п'едэстале сумаваў у адзіноце, пракрэсліваецца шлях да так званай папулярнай кінакультуры.*

## ФІЛЬМ – МАСТАК – ГЛЯДАЧ

Ніна Фральцова

У апошнія гады многія перыядычныя выданні страцілі цікавасць да кінапрацэсу, спасылаючыся на тое, што, маўляў, поспех фільма вызначаецца выключна яго бюджэтам: чым больш мільёнаў, тым вышэй узровень народнай любові. Не абмінулі гэтыя меркаванні і беларускі кінематограф, усе праблемы якога нібы абумоўлены беднасцю.

Сапраўды, няпростыя часы напаткалі кінастудыю «Беларусьфільм» на працягу апошняга дзесяцігоддзя. Рэзка скараціліся аб'ёмы вытворчасці. Паменшыліся маштабы распаўсюджвання новых карцін. Маральна састарэла матэрыяльна-тэхнічная база. Нарэшце, пайшлі з жыцця вядомыя кінамайстры, імёны якіх нагадваюць пра «залаты век» нацыянальнай кінагісторыі. – В.Тураў, М.Пташук, С.Пятроўскі, В.Сукманаў, Ю.Лысятаў... Зусім нядаўна не стала Б.Берзнера, які так і не паспеў прыступіць да новага дзіцячага фільма «Маленькія ўцекачы», пастаноўкі якога чакаў амаль шэсць гадоў.

На жаль, так здарылася, што ўсе страты супалі разам і ў кароткім перыядзе. Аднак насуперак абставінам кінастудыя засталася на месцы і з той жа фірменнай назвай. Фільмы здымаюцца. Усё гучней заяўляе пра сябе пакаленне саракагадовых, асабліва на дакументальным экране: В.Асюк, Г.Адамовіч, І.Бышнёў. І ў цэлым нацыянальнай кінематографіі даводзіцца шукаць сёння не столькі грошы, колькі сваё аблічча і свайго глядача ў культурнай прасторы сучаснага грамадства.

Бадай, менавіта апошняе вымушча нека па-іншаму аданіць усё тое, што адбываецца цяпер у нацыянальным кіно. Канешне, традыцыйнай кінасвадомасці нязвычай прыняць той факт, што фільм, ігравы, дакументальны ці анімацыйны, успрымаецца цяпер больш як, у шырокім сэнсе, інфармацыйная, чым эстэтычная з'ява. Аб гэтым сведчыць, скажам, нечаканы поспех «Анастасіі Служкай», у тым ліку на такіх фестывалях, як «Кінашок» і «Лістапад». На ўсіх мерках «небуйнабюджэтная», «Анастасія...» тым не менш пераадолела разам з «Беларусьфільмам» пэўную мяжу: ад выжывання – да паступовага асэнсавання сацыякультурных магчымасцей экрана, прымусіўшы гаварыць пра сябе нават сваіх праціўнікаў.

Так паціху, але ж куюцца своеасаблівая псіхалагічная перамога над ранейшай, патэрналісцкай місіяй творцы, які на сваім п'едэстале сумаваў у адзіноце, пракрэсліваецца шлях да так званай папулярнай кінакультуры. Разлічанае не столькі на масавую, колькі на сегментаваную аўдыторыю, такое кіно не прэтэндуе на элітарнасць і прапануе рознай публіцы шырокі выбар прагляду. Аднак менавіта яно заклікана адлюстроўваць дэмакратычную прыроду кінамастацтва наогул, абавіраючыся на бытуючы ў дадзеным асяроддзі і ў дадзены час міфалагемы.

Двума гадамі раней паспрабаваў са «Свежыной з салютам» накіравацца ў той жа бок пачынаючы рэжысёр І.Паўлаў. Характэрна, што «Свежы-

ну...» «класічная» кінакрытыка адразу разнесла ў дым і не стамляецца ў гэтай справе па сённяшні дзень. Яно і зразумела – фільм належыць да папулярнага кіно і, па пракатных звестках, прыйшоўся да сэрца глядачам у вясковай мясцовасці. А там, бачна, іншы погляд на прыгоды ляснога дзіка.

Гэта зусім не значыць, што фільмы, пра якія размова, свабодныя ад недахопаў. Як ніякім іншым, ім патрэбны глыбокі прафесійны аналіз, каб не згубіць сціплым парасткі таго сучаснага, што прабіваецца праз няроўны стыль і наіўную экранную мову. Па сутнасці працэс стварэння падобных стужак заснаваны на прынцыпе адукаванага прадзюсерства, калі вытворца даволі канкрэтна ўяўляе не толькі будучы жанр альбо сюжэт канчатковага прадукта, але і сегмент аўдыторыі, дзе ён будзе запатрабаваны.

Пакуль у ролі такога прадзюсера, з-за адсутнасці лепшага, у нас выступае дзяржава. Іншымі словамі, ананімая маса глядачоў-падаткаплацельчыкаў, твары якіх толькі часткова бачыш у сталічных кінатэатрах падчас «Лістападу». Што б там ні гаварылася пра недахоп сродкаў на кінавытворчасць ці фестываль, але Міністэрства культуры штогод акурата пералічае грошы на тое і іншае. Разам з тым праграма дзяржаўнай падтрымкі кінагаліны на бліжэйшыя два гады прадугледжвае павелічэнне колькасці новых карцін за кошт сродкаў, атрыманых у выніку больш прадуманай сацыякультурнай палітыкі, уключаючы фестывальную.

Пэўныя крокі тут зроблены. Узяць тыя ж мастацкія стужкі М.Касымавай «Маленькі басейн», «Зорка Венера» і новую – «Балыная сукенка», створаную сумесна з маладым рэжысёрам І.Волах. Адрасаваныя падлеткам і пра падлеткаў, гэтыя фільмы маюць вострую сацыяльную накіраванасць і таму запатрабаваны пракатчыкамі. Добра, што стварэнне дзіцячага фільма, якога ва ўсе апошнія гады так не хапае на вялікім і малым экранах, нарэшце ўпісала ў круг творчых задач кінастудыі. Хутка на экраны выйдзе «Дунечка», над якой заканчвае работу А.Яфрэмаў. Другі праект, «Маленькія ўцекачы», будзе ажыццяўляцца маладым рэжысёрам Р.Грыцковай, у якой ёсць дзіцячая ж кароткаметражка «Як Колька і Пецыка лёталі ў Бразілію».

Такім чынам, само жыццё, перафразіруючы вядомага філосафа, прымушае мяняць погляд на прадмет кіно. Як, між іншым, і на сацыякультурную атмасферу, якую яно стварае. Пракатчыкі кажуць, што з беларускім фільмам прыемна працаваць, бо наша кіно валодае асаблівым дарам душэўнасці. Напэўна, этычная чысціня беларускіх карцін не толькі заклікана зарыентаваць сучаснага чалавека ў свеце крохкай стабільнасці. Яна, выходзіць, можа апынуцца каштоўным таварным знакам і наблізіць нацыянальны кінематограф да глядача, без якога кіно не бывае.

Матэрыялы В.Мядзведзевай, В.Салесва, Н.Агафонавай, В.Нячай праілюстраваны здымкамі А.Дамітрыева.



ад рэдакцыі

Ніна Фральцова

ФІЛЬМ – МАСТАК – ГЛЯДАЧ

1

экран

Вольга Мядзведзева

СУСТРЭЧА З УЛАСНАЙ ГЛЫБІНЁЙ

4

Вадзім Салееў

"ЛІСТАПАД-2003" –

НОВАЕ ВЫМЯРЭННЕ

6

Наталля Агафонава

СВЯТЛАБЛІКІ "ЛІСТАПАДУ"

8

Вольга Нячай

"КРЫШТАЛЬНЫ БУСЕЛ": PRO ET  
CONTRA

10

опера

Арыядна Ладзьгіна

ОПЕРА ЁСЦЬ ТЭАТР

13

харэаграфія

Тацяна Мушынская

У СЁМЫ РАЗ

17

Ларыса Вішнеўская

"АНЕПІН" У СТАКГОЛЬМЕ

19

ХАНС НІЛЬСАН:

"ЛЮБІМЫЯ РОЛІ – АНЕПІН І ПЕР  
ГЮНТ..."

22

выяўленчас мастацтва

Вера Пракапцова

ПАРТРЭТ МАСТАКА Ё ЛЮСТЭРКУ  
ЧАСУ

24

# МАСТАЦТВА

№2 (251)  
ЛЮТЫ 2004

Аналітычна-асветніцкі часопіс  
па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі  
нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік –  
Міністэрства культуры  
Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Галоўны рэдактар  
Вадзім САЛЕЕЎ

Рэдакцыйная калегія:

Вячаслаў ВАЙТКЕВІЧ,  
Уладзімір ГНІЛАМЕДАЎ,  
Віктар ГРАМЫКА,  
Людміла ГРАМЫКА,  
Анатоль ДЗЯЛЕНДЗІК,  
Барыс ЛАЗУКА,  
Тацяна МУШЫНСКАЯ,  
Вера ПРАКАПЦОВА,  
Уладзімір РЫЛАТКА,  
Уладзімір СКАРАХОДАЎ,  
Рычард СМОЛЬСКІ,  
Вольга ТАЛАНЦАВА,  
Ніна ФРАЛЬЦОВА,  
Юлія ЧУРКО,  
Наталля ШАРАНГОВІЧ,  
Вадзім ЯКАНЮК

Адказны сакратар  
Ганна ПЛАТОНАВА.

Дызайн-макет  
Андрэй Ганчароў,  
Вячаслаў Паўлавец.  
Камп'ютэрны набор  
Іна Адзінец.  
Камп'ютэрная верстка  
Аксана Карташова.  
Стыль  
Алена Грамыка.  
Мастацкі рэдактар  
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:  
220029, Мінск,  
вул. Чымэрнына, 1.  
Тэл: 289-34-67, 289-34-68,  
234-57-41 (аддзел рэкламы),  
234-57-23 (бухгалтэрыя/факс).

Выдавец –  
рэдакцыйна-выдавечкая ўстанова  
«Культура і мастацтва».

Выдавечкая ліцэнзія ЛВ № 554

ад 17 студзеня 2003 г.

© «Мастацтва», 2004.

Наталля Лазука  
ЖЫВАПІСНЫЯ СНЫ

29

Алена Гормаіш  
У ВІТРАЖАХ "ПАДЗЕМКІ"

33

Алесь Тарановіч  
АВАНГАРД УЧОРА І СЁННЯ

Погляд з Берліна

36

тэатр

Людміла Грамыка  
ПАНАРАМА СЕЗОНА

37

Ксенія Дружкова  
ЛЯЛЬКАМ ГОРАЧА Ё СУБОЦІЦЫ,  
або Інтрыга – рухавік фестывалю

44

музыка

Тацяна Мдывані  
КАЛАЖ І АЛЕАТОРЫКА Ё МУЗЫЦЫ  
XX СТАГОДДЗЯ

46

Тацяна Мушынская  
НАТАЛЛЯ МІХАЙЛАВА: "У МЯНЕ  
СКРАБІНАЎСКАЕ ЁСПРЫМАННЕ  
МУЗЫКІ..."

48

рэцэнзіі

Галіна Багданава  
ЖЫВЫЯ ГАЛАСЫ "МАГЛЁЎЦАЎ"

50

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

52

НАШЫ АЎТАРЫ

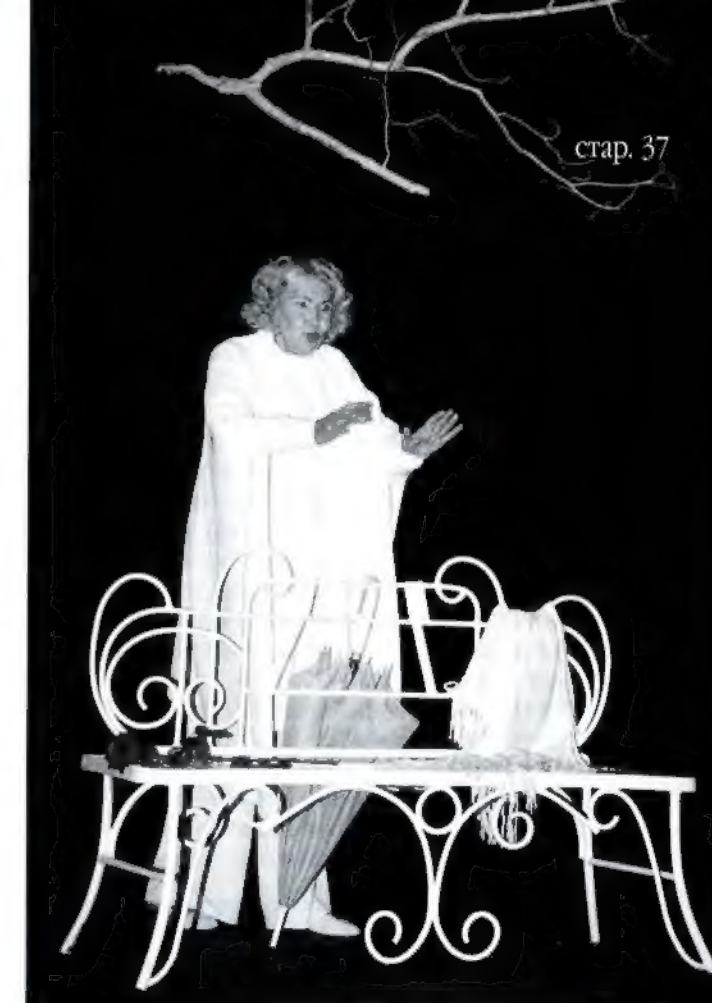
54

SUMMARY

55

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА

56





# СУСТРЭЧА З УЛАСНАЙ ГЛЫБІНЁЙ

Вольга Мядзведзева

У англійскага філосафа і гісторыка Арнольда Тойнбі стрыжнявой ідэяй у асэнсаванні гісторыі чалавечства з'яўляецца ідэя чалавечай годнасці. Паняцце чалавечай годнасці і паняцце зносін паміж людзьмі (экрану ў гэтым сэнсе адведзена зусім не апошняя роля) – паняцці непадзельныя. На ўнутранай пушце і безмястоўнасці годнасць не сцвярджаецца. Яна ёсць духоўная суднесенасць чалавека з чалавекам, чалавека з Быццём і толькі дзякуючы гэтаму – чалавека з самім сабой. Годнасць – самазахаванне таемнай свабоды быць "я".

Вось ужо больш за стагоддзе кінематограф сцвярджае годнасць розных культур. І гісторыю кіно немагчыма ўявіць без "касізму" шведскага кінарэжысёра І.Бергмана, які ўжо больш за паўстагоддзе вядзе апантаны дыялог з самім сабой і з Богам, без месіянізму А.Таркоўскага, усе фільмы якога – шлях ад споведзі да прапаведзі, ад прапаведзі – да ахвярапрынашэння, без паэта экрана А.Даўжэнікі, без "экзатычнага правінцыялізму" Параджанава, Абуладзе, Кустурыцы.

Апазіцыя "Усход-Заход", выяўленая ў назве аднайменнага франка-расійскага фільма, асабліва відавочная сёння ў сувязі з бумам кітайскай, японскай, карэйскай і іранскай кінематографіі. Як усе відавочнае, гэта проціпастаўленне цягне за сабой ланцуг стэрэатыпаў, якія толькі запам'ятовуюць змест кінапрацэсу. Прапануецца новы вектар: Поўнач-Поўдзень. Французы ўжо зразумелі гэта, закрывшы кінематографічны фонд дапамогі развіццёвым кінематографіям пад назваю "Усход" і стварыўшы новы – "Поўдзень". І хоць гаворка ідзе часам пра адны і тыя ж краіны, геакультурны вектар складаецца зусім інакш. Прастора Еўропы расшыраецца, у яе межах усе больш адчуваецца значнасць такіх перыферыійных з'яў, што азначаюцца як "эстэтыка краю". Тут гэтак жа важныя і значныя як Ларс фон Трыер, А.Сакураў, Акі Каўрысмакі, так і "экзатычны правінцыялізм" Э.Кустурыцы, грузінскай, узбекскай, таджыкскай і беларускай кінематографіі. На думку М.Ямпольскага, які выклікаў нервовую дыскусію ў кінематографічных колах, "усе гэтыя Параджанавы, Абуладзе і Кустурыцы вырошчваюць свае плады ў аддаленні ад сапраўдных англа-саксонскіх культурных абсягаў і фарміруюць колеравую, але дэгенератыўную галіну, накіраваную лацінаамерыканскага рамана.

Сутыкаючыся з падобным сцвярдженнем, нельга не ўспомніць К.Г.Юнга, які разглядаў твор мастацтва як "жывую сутнасць, імплантаваную ў псіхіку аўтара". "Заходні дух, – сцвярджаў ён, – трывала стаіць на пункце гледжання свядомасці. Усход жа – на пункце гледжання неўсвядомленага. Свядомасць жа, безумоўна, паходзіць ад неўсвядомленага. Усход прыйшоў да ведання глыбіні душы ў дзіцячым няведанні свету. Цэнтр цяжару цэласнай асобы будзе ўжо не "я", якое з'яўляецца толькі цэнтрам свядомасці, а, так бы мовіць, віртуальная кропка паміж свядомасцю і неўсвядомленым, кропка, якая заслугоўвае назвы "самасці". Мне здаецца, што больш разумна пакідаць за душой такое ж значэнне, як і за пазнавальным светам, і прызнаваць за ёй тую ж "рэальнасць", што і за ім. Для мяне душа – гэта і ёсць свет, у якім прысутнічае "я". Канешне, можа на свеце ёсць рыбы, якія вераць, што мора знаходзіцца ў іх. Гэту ходкую алюзію неабходна развясць."

Вось пра такіх жывых істот, імплантаваных у псіхіку аўтара, мне хочацца ўспомніць у сувязі з двума фільмамі апошняга "Лістападу-2003". Гэта "Бабулі" Г.Сідарава і "Вяртанне" А.Звягінцава, якія атрымалі ўсе самыя высокія ўзнагароды журы кінематографістаў і гледачоў нашага кінафэсту, а да гэтага сталі падзеямі не толькі айчыннага, але і сусветнага экрана.

Абсалютным заглыбленнем у рэальнасць вызначаецца фільм Г.Сіда-

рава "Бабулі". Ён – пра нас, пра нашае асаблівае славянскае светаадчуванне з яго адметнай місіяй (але не месіянізмам) – быць духоўна-культурным мостам паміж Усходам і Захадам, з яго амбівалентнасцю, што, як сцвярджаюць псіхологі, ёсць спадчына першабытнасці.

У той жа час у карціне, як гэта ні здаецца парадаксальным, – нібыта раз'яднанасць з рэальнасцю, адыход у жанравасць, што, як вядома, дыктуе аўтару свае законы. У тым ліку неабходнасць змяніць фінал. Вядома, што Г.Сідараў хацеў спачатку закончыць фільм трагічна, але ў працэсе працы і кантактавання са сваімі гераінямі ён многа чаго змяніў і інтуітыўна адчуў, што фінал павінен быць светлым. Як у казцы, дзе, як вядома, нічаслівы канец. Хтосьці з кіназнаўцаў, маючы на ўвазе гэтую карціну, нават прыдумаў новую жанравую дэфініцыю – казкабыль. Гледачу ж, па сутнасці, усё роўна, як вызначаецца жанр фільма. Галоўнае, каб глядзеў ён на адным дыханні. Радасць і боль, камічнае і трагічнае – усё сплецена разам. Нават нецэнзурная лексіка ў вуснах адной з рэальных гераінь карціны можа абурыць (а так яно і было пасля прагляду) зусім нязначную частку гледачоў-чытацельцаў. Некалі яны гневаліся з прычыны мацюгання гераіні "Курачкі Рабы" А.Міхайлова-Канчалюскага, у выкананні Іны Чурыкавай, фільма, у якім гаварухінскі пафас "так жыць нельга" трансфарміраваўся ў грэблівасць абурэнне пана – "колькі можна так жыць!" І можа быць таму І.Савіна, якая павінна была прадоўжыць у карціне "Гісторыю Асі Клячынай, якая кахала, але не выйшла замуж, таму што гордая была", адмовілася здымацца ў гэтай ролі. Фільм прасякнуты інтансійнай безвыходнасцю, што шмат каго зачэпіла тады за жывое. "Ума холодных наблюдений" было там зашмат, а васьм "сердца горестных замет" як паветра не хапала. Г.Сідарава ў "Бабулях", на шчасце, удалося аб'яднаць і адно, і другое. І калі я думала, чаму глядач так цёпла, сэрцам прыняў карціну, то пастаянна вярталася памяццю да дзвюх вельмі розных, але ў той жа час вельмі падобных беларускіх дакументальных карцін: "Валянціна Каралёва – вясёлая ўдава" Р.Грыцковай і "Серафім" Н.Князева. Успомніліся гэтыя фільмы таму, што яны сучасныя мастацкаму ладу "Бабуль", у якім вытрымана эстэтыка дакументалізму (фільм здымаўся ў вёсцы Клокава Кастрэмскай вобласці Рэспублікі Федэрацыі, у кадры былі рэальныя яе жыхаркі, якія ўпершыню бачылі кінакамеру). У гэтым супастаўленні няма нацяжкі і той розніцы, якая бывае паміж болей ад апёку і расказам пра яго.

"Валянціна Каралёва – вясёлая ўдава" – гэта сапраўды бахцінская карнавальная эстэтыка. У Ветцы Гомельскай вобласці жыве гэтая дзіўная бабулька, вядомая сярод землякоў сваімі песнямі, прыпеўкамі, невычэрпным народным гумарам і бесклапотным норавам. "Хлеба, бульбы наядомся, і не бярэ нас нікая радзіцця" – у гэтым уся яна – рэальная беларуская гераіня. Смех насперак страху – гэтая думка сцвярджаецца ў карціне і Р.Грыцковай, і Г.Сідарава без патэтыкі, проста, натуральна, без паказной пакоры.

Яшчэ доўга я буду трымаць у памяці светлы вобраз айца Серафіма, вясковага свяшчэнніка (фільм "Серафім" Н.Князева), для якога клопат пра сваіх прыхаджан – самых няшчасных – з'яўляецца сэнсам служэння, таму што ўсяго трыма словамі "душа болью укрэпляецца" ён, калі не абвергнуў, то ва ўсякім разе аддаліў ад мяне трагічнае цягасёўскае разуменне: "Душа не выстрадае счасця, но может страдать себя..." Сідараўскай "Бабулі" таксама ўсім сваім выпактаваным вопытам жыцця ведаюць, што "вышэй закона можа быць толькі любоў, вышэй права толькі міласць, а вышэй справядлівасці толькі дараванне".

Пра неабходнасць спыніць распад каштоўнасці свету і пра канцэнтраванне каштоўнасці вакол веры – так я ўспрыняла пафас "Вяртанне" А.Звягінцава. У фільме, начыста пазбаўленым іроніі і забойнай самарэфлексіі, няма нічога дабраторнага ці ўзвышанага. Усё ў ім ашчадна, строга, часам жорстка, уладарна і няўмольна. У "Вяртанні", карціне, як мне здаецца, неўсвядомлена сацыяльнай і свядома касмічнай, паддадзены сімвалічныя мадэлі чалавечага існавання: лінейная – падарожжа, шлях, які праходзяць героі – два хлопчыкі і іх бацька, энтрапійная – разлад сярод тых, хто павінен быць наогул непарушным, вертыкальная – як прарыв да сутнасці жыцця, якая ёсць любоў. Любоў як вера, любоў як самаахвярнасць, тое, што накладвае на яе "пячаць вечнасці".

У фільме ёсць і разам з тым няма якога-небудзь канкрэтнага часу. Усё як бы працякае ў вечным цяперашнім. Рэальнасць у ім неаддзельная ад сну. Празорлівы Р.М.Рыльке некай гаварыў пра славян, як пра людзей, якія "у прыцемках гавораць тое, што іншыя адмаўляюць пры святле", і бачыў у Расіі краіну вешчых сноў. Падобна, што карціна А.Звягінцава – гэта і ёсць той самы вешчы сон, які так узрушыў кінематографічную грамадскасць, што ў Венецыі дэбютанту ўручылі "Залатога Льва" – выпадак надзвычай рэдкі ў практыцы міжнародных кінафэстывалюў.

Пазачасавая "Вяртанне" прыводзіць да дзейства архетыпную рэальнасць. Рэжысёр вяртае нас да ўсведамлення жывой сувязі са стваральнымі сіламі няўсвядомленага, якія жывуць у нас незалежна ад нашай волі. Спалучэнне ў фільме дзіцячага як адкрытасці, архетыпнасці і рэальнасці, імкненне адкрываць свет занава – усё гэта вядзе да таго, што Э.Нойман, вядомы даследчык аналітычнай псіхалогіі, называў "сустрэчай з уласнай глыбінёй". Пры гэтым ён кожны раз падкрэсліваў, што

свядомасць можа развівацца, толькі заўсёды помнячы пра архетыпныя сілы неўсвядомленага, бо ў той момант, калі яно выпускае іх з-пад увагі ці пачынае лічыць няяснымі, яно, само таго не ўсведамляючы, становіцца іхняй ахвярай. "Вяртанне" – гэта свосасаблівы вопыт міфалагізацыі іхняй ахвярай. "Вяртанне" – гэта свосасаблівы вопыт міфалагізацыі іхняй ахвярай. "Вяртанне" – гэта свосасаблівы вопыт міфалагізацыі іхняй ахвярай. "Вяртанне" – гэта свосасаблівы вопыт міфалагізацыі іхняй ахвярай.

Віртуозная марудлівасць дзеяння ў фільме вядзе да думкі: уратаванне можа быць толькі ў безагаворачнай веры ў Айца. Уратаванне верай як боская няўмольнасць, як маўклівы знак нябёсаў.

...Кіно, як вядома, можа гаварыць не толькі словамі, але і рытмам, настроям, паветрам, паўзамі. Разам з экранам ты раптам адкрываеш у сабе новыя магчымасці, пра якія раней і не здагадаўся. Аказваецца, чалавек здольны чуць не толькі тое, што ён чуе, – словы, мелодыю, якая льецца з экрана, але і нячутную музыку жыцця. Аказваецца, ён можа разумець не толькі тое, што перажыў сам, але і тое, чаму ніколі не быў сведкам. Вечная магія кіно, якая прапанаваў не толькі простыя, але і складаныя спосабы спасціжэння экраннай рэальнасці. І так важна, каб сілы кінематографу, які сцвярджае ў лепшых сваіх узорах годнасць розных культур, надаў бы той "любви и печали порыв центробежный", што, паводле слоў паэта, прывядзе яго ад пакутлівых блуканняў у "возвышающий обман" да менш пакутлівых, але больш істотных пошукаў ісціны, якая ўзвышае.

Переклад з рускай мовы.





# "ЛІСТАПАД - 2003" – НОВАЕ ВЫМЯРЭННЕ

Вадзім Салееў



Напрыканцы лістапада звычайна ажыўляецца беларуская сталіца. Горад, у якім значна больш за 1,5 мільёна жыхароў, у якім кожны дзень адбываюцца культурныя падзеі (нехта падлічыў, што адкрыццё адных толькі выстаў мастакоў у Мінску штодзённа налічваецца 3-4), тым не менш адчувае сябе не зусім ёмка. Якраз у ролі культурнай сталіцы. Таму, што ў культурнай сталіцы акрамя звычайных культурных акцый заўсёды адбываюцца падзеі вышэйшай якасці, рэзананс дзеяння якіх сягае далёка за межы краіны. І першае з'яўленне Міжнароднага тэатральнага фэсту "Адкрыты фармат" (аб якім наш часопіс мяркуе наладзіць грунтоўную размову ў бліжэйшых нумарах) ад адваротнага падцвердзіла вышэйзгаданую думку. Таму, што Мінск да гэтага восені не меў (нават у адрозненне ад Брэста і Гомеля!) свайго значнага тэатральнага форуму. Фэсту, які б пацвярджаў годнасць культурнай сталіцы.

І толькі адзіная культурная падзея, вышэйшага гатунку, якая паўстава на працягу дзесяці год (стабільнасць і ёсць неабходная ўмова класа і значнасці акцый). Але ж трэба, выходзячы з пункту гледжання справядлівасці, адзначыць, што само ператварэнне "Лістападу" ў фэст міжнародны, адкрыты і Усходу, і Захаду, прайшло сціпла і не вельмі выразна. Зразумела – прафесійнае журы кінематаграфістаў, якое ўзначальваў на гэты раз знакаміты рэжысёр, першы сакратар Саюза кінематаграфістаў Расіі Ігар Масленікаў, зразумела – магутны волат, рэктар Беларускай акадэміі мастацтваў Рычард Смольскі, які на сваіх плячах выцягвае згоду з найшырэйшым племенем кінагледачоў. Тых самых, якія вызначаюць прызы глядацкіх сімпатый, некалі найгалоўнейшыя для гэтага фэсту. І, урэшце рэшт, у наяўнасці і не вельмі выразнае журы кінапрэсы, у складзе якога толькі адзіны кіназнавец высокага класа і якое ўзначальвалася рэдактарам інфармацыйна-рэкламнага выдання Людмілай Перагудавай. Зразумела, асобная выключная роля падзвіжнікаў – назменнага прэзідэнта "Лістападу" народнага артыста СССР Р.Янкоўскага і назменнага дырэктара форуму В.А.Сцяпанавай, на плячах якой усе мерапрыемствы, колькасць якіх множыцца год ад году: тут і тэатральны аглед, і выставы мастацкай фатаграфіі і работ мастакоў кіно, сустрэчы з зоркамі, бясконцыя інтэрв'ю, "рэха" фэсту, якое прайшло ў кінатэатрах Брэста і Мінскай вобласці... Словам, прэзентацыя новага міжнароднага фэсту, можна лічыць, адбылася на неабходным узроўні, а вось прадстаўніцтва... Прадстаўніцтва, трэба праўду казаць, яшчэ не вельмі... Традыцыйна на форуме былі прадстаўленыя стужкі з краін СНД і Балтыі (пры гэтым, калі выключыць фільмы "Лістападаіка", у конкурсе ўдзельнічаў толькі адзін фільм з Эстоніі). Традыцыйна конкурс падтрымлівалі фільмы Францыі і Польшчы. Упершыню ў конкурсных праграмах "Лістападу" і "Лістападаіка" прынялі ўдзел фільмы Балгарыі, Сербіі, ЗША, Японіі. Гэта, зразумела, пазітыў. Але негатывам, на наш погляд, з'яўляецца тое, што напачатку года ўкраіна была прадстаўлена толькі адным (хаця і свосабаблівым) фільмам – "Шум ветру". Затое найноўшых расійскіх фільмаў было шмат: разам з пазаконкурснымі стужкамі – аж 10. Яны ж і стварылі, галоўным чынам, конкурсную інтрыгу: дастаткова адзначыць, што з васьмі пераможцаў "Лістападу" толькі дзве ўзнагароды дасталіся не расійскім стваральнікам дзесятай музы: беларускі фільм "Анастасія Слуд-

кая" (рэжысёр Ю.Ялоў) атрымаў "Бронзу Лістападу", а польская актрыса Данута Стэнка (стужка рэжысёраў Е.Анічака і Я.Баранскай "Шапэн. Жаданне кахання") была прызнана лепшай выканаўчай жаночай ролі.

Астатнія прызы – уключаючы спецыяльны прыз Прэзідэнта РБ А.Р.Лукашэнка "За гуманізм і духоўнасць у кіно" і Гран-пры "Золата Лістападу" – былі прысуджаны расійскім стужкам. І, на наш погляд, за рэдкім выключэннем, – справядліва...

...Але памяркуем аб той бездані "чалавечага духу" (па К.С.Станіслаўскаму) у яго звышсучас-

ным вымярэнні, якое раскрыў перад намі "Лістапад" і якое было зафіксавана ў бягучых кадрах, прадстаўленых вачам гледачоў, удзельнікаў і прафесійных ацэнчыкаў кінатвораў ММКФ "Лістапад – 2003". Першы погляд на гэтую праблему можа расчароваць: большасць фільмаў фэсту распаўсюджваюць аб раз'яднанасці чалавечага погляду на жыццё, аб разарванасці чалавечых сувязей, аб адсутнасці чалавечага паразумення, нават паміж блізкімі людзьмі. Зразумела, калі такая глабальная праблема падаецца на фоне падзей вайны, то гэта здаецца і апраўданым, і зразумелым. Нават адносіны людзей у простым юнацкім любоўным "трохкутніку" з фільма "У сусор'і Быка" ўскладняюцца проста таму, што месца дзеяння знаходзіцца ў ста кіламетрах на поўнач ад Сталінграда, дзе ў гэты час адбываецца вырашальная бітва Другой сусветнай вайны. Прысутнасць вайны адчуваецца ва ўсім: і ў грукаце кананіды, і ў "пахавальных", і ў тым напружанні, якое трымае кожны міг ("на вайне, як на вайне") людзей. І выратаванне быкоў на гэтым фоне робіцца сімвалічнай метафарай. Фільм як бы працягвае "акадэмічную" традыцыю, якая за дзесяцігоддзі цвёрдзілася ў савецкім кінематографе, адначасова дэманструе характэрны, аўтарскі почырк Пятра Тадароўскага, у тым ліку "канцэнтрат" мастацкага вопыту ўдзельніка Вялікай Айчыннай, які так яскрава праявіўся ў славытым фільме 20-гадовай даўніны "Васенна-палыя раман..." І як бы ў антытэзу фільму П.Тадароўскага на фэсце была паказана стужка Аляксея Германа-малодшага "Апошні цягнік". Гэты фільм вельмі цікавы ў двух адносінах: па-першае, сваёй творчай манерай і, па-другое, сваім падыходам да падзей сусветнай вайны. У першым плане можна адзначыць, што Аляксей Герман як бы працягвае ў мастацтве тое, што гадамі назапашваў ягоны бацька: як і ў Аляксея Германа-старэйшага, перад намі дзеянне, прадуманае да дробязей, якое падтрымана амаль дакументальнымі кадрамі. Цудоўны добры, тлусты, дабрадзейны нямецкі доктар, які адразу выклікае спачуванне. І, як заўсёды ў кінаэстэтыцы Германаў, – адладжаны акцёрскі ансамбль (асабліва выдзяляецца Павел Раманаў). Вельмі цікавы фільм (хаця яму і не хапае "даўжыні", ясна адчуваецца першалачатковы кароткаметражны фармат). Але ў другім плане стужка прымушае задумацца. Вельмі нечаканы для нас погляд на вайну: "адчужаны", як бы падкрэсліў Б.Брэхт, агульнаеўрапейскі, дзе ўсе дзеючыя асобы выглядаюць ахвярамі вайны. І сапраўды: што добры нямецкі доктар, што група рускіх акцёраў, якія заблудзіліся ў лесе... Адхілены, амаль па-навуковаму аб'ектыўны, бесстаронні погляд... няма сумненняў, што за мяжой фільм будзе карыстацца поспехам. А ў нас? А ў нас здаецца даўным, што гэтая стужка прыйшла з зямлі, якая так пакутавала ад знакамітай на ўвесь свет блакады...

...Цэлы пласт фестывальнага часу быў аддадзены фільмам, так ці інакш звязаным з гісторыяй. Беларуская стужка "Анастасія Слудская", якая была прадэманстравана на адкрыцці фэсту, ужо добра вядомая нашым гледачам і чытачам (у папярэднім нумары часопіса "Мастацтва" мы аналізавалі яе з розных бакоў): і ў глядацкім рэйтынгу на фэсце яна ніколі не выпадала з тройкі прызёраў, і заканамерна, на наш погляд, заваявала "бронзу" "Лістападу".

Два іншыя фільмы, якія напалілі гэтую абойму фэсту, – польскі і расійскі – істотна адрозніваюцца адзін ад аднаго і па падыходах, і па логіцы экраннага мыслення, і па мастацкаму выкананню. У стужцы Е.Анічака і Я.Баранскай "Шапэн. Жаданне кахання" – на экране ўзаемаадносіны двух яркіх, моцных талентаў Шапэна і Жорж Санд, на фоне прыцягальных еўрапейскіх відовішчаў XIX ст. (карціна вельмі маляўнічая) і са знакамітай канцоўкай: "Дзе спачывае сэрца Шапэна?" Усё прыгожа, усё прывабна і цікава, і выкананне П.Адамчыкам і Д.Стэнкай вобразоў галоўных герояў часам заворавае (нездарма Данута Стэнка атрымала прыз журы кінематаграфістаў за выкананне лепшай жаночай ролі). Але часам фільм падаецца і падта лёгка, павярхоўным...

Затое расійскі фільм "Белны, бедны Павел" – ён рэзкі, часам надрыўны, увесь час накіраваны на пошук унутранага руху ва ўчынках герояў. Гэтым фільмам рэжысёр В.Мельнікаў завяршае вядомую трылогію з расійскай гісторыі ("Царскае паляванне", "Цірэвіч Аляксей"). Але цікавасць фільму надае не толькі і не столькі гістарычны антураж, колькі справядлівае процістаянне чалавечнасці і ўлады, якое абаянаецца на аснове расійскага менталітэту. Шчырасць, эмацыянальнасць Паўла ў выкананні В.Сухарукава выглядае праявамі глыбокага чалавечага парыву (хоць ён, аб'ектыўна гаворачы, не заўсёды мае рацыю), дзеянні ж яго галоўнага саперніка – "остзейскага барона", бліскача прадстаўленага ў стужцы А.Янкоўскім, насупраць, падпарадкаваны еўрапейскай логіцы. Бязлітаснасць і прагматызм улады супраць чалавечнасці, якая часам прымае амаль дзіцячы выгляд... У фільме ёсць і яшчэ шэраг удалых акцёрскіх работ (успомніць толькі імператрыцу ў нечаканым выкананні А.Мысінай), цудоўная музыка А.Пятрова... Ён быў узнагароджаны прызам журы кінематаграфістаў за лепшую рэжысуру і лепшую мужчынскую ролю. Абедзве ўзнагароды, на наш погляд, спрэчныя, і нават сам старшыня журы Ігар Масленікаў прызнае, што аб'ектыўна работа А.Янкоўскага не саступае працы В.Сухарукава ў стужцы, але апошні "адкрывае сябе павольна". Што тычыцца класічнай рэжысуры Віталія Мельнікава, то яна, канешне, можа параўноўвацца з рэжысурай безумоўнага пераможцы фэсту фільма "Вяртанне" – але, але...

... "Вяртанне" як бы закрывае сабой цэлы пласт фільмаў аб сучаснасці, прадстаўленых на "Лістападзе-2003". Танальнасць паказу гэтага шэрагу стужак была зададзена пазаконкурсным фільмам знакамітай кінематаграфічнай пары А.Міндадзе – В.Абдрашываў "Магнітныя буры". Жорстка размова аб сучасным быццё, разбурэнні чалавечых сувязей, разбурэнні самога паняцця – рабочы. Такое ж разбурэнне, але ў больш інтымным, чалавечым плане было прадстаўлена ў конкурсе цэлым шэрагам стужак. Нават у "Шапэнах" А.Учыцеля, дзе на фоне сучаснага Пецяр-

бурга гуляюць і граюць тры маладыя героі, скрозь смех і гульню прасцілае нейкі пошук сапраўднай стабільнасці ў чалавечай блізкасці... Фільм С.Маслабойшчыкава "Шум ветру" (Украіна) аб гэтым жа самым. Хлопчык раз за разам уцякае з дому, і ні ён, ні дарослыя не могуць растлумачыць сваіх учынкаў... Цікавы, але незавершаны кінаэксперымент з цудоўнай працай апэратара Багдана Вяржбіцкага. Спрэчная карціна Б.Худойназарава "Шык", што нагадвае знакамітую апавесць 1960-ых Б.Балтэра "Да пабачэння, хлопчыкі". Трое сяброў з маленькага приморскага гарадка ў Крыме, іх пошукі свайго месца ў жыцці і ішчасця... Цікавыя эпізоды, але ізноў бракуе ў плане завершанасці (між іншым, фільм атрымаў Гран-пры сочынскага "Кінатэатра" 2003 года).

І выразна падкрэслівае гэты цыкл карцін аб сучаснасці расійскі фільм "Кактэбел" дэбютантаў у кіно Б.Хлебнікова і А.Папагрэбскага. Бацька і сын, самотныя, едучы на поўдзень, перажываюць шмат прыгод, але душэўная сувязь паміж імі толькі намячаецца ў апошнім эпізодзе, калі бацька знаходзіць сына на беразе мора...

Яшчэ больш жорстка і па-сучаснаму гэтая сітуацыя акрэслена ў бясспрэчным пераможцы "Лістападу-2003" – "Вяртанні". Падкрэслім яшчэ раз – ён атрымаў і прыз "За гуманізм і духоўнасць у кіно", Гран-пры "Золата Лістападу" (прыз глядацкіх сімпатый) і вышэйшы прыз журы кінапрэсы "Фільм як мастацкі твор".

І сапраўды, гэта сучасны і высокамастацкі твор. Рэжысура Андрэя Звягінцава, як бы выходзячы з канцэпцыі В.Абдрашывава (канцэпцыя жорсткага фільма), адкрывае нешта новае ў "спружынным" дзеянні, дзе ў наяўнасці ўвага да псіхалагічнай паглыбленасці. Але, можа, гэта прынцыпова "нядобрае кіно, пазбаўленае светласці", як сцвярджае старшыня журы кінематаграфістаў І.Масленікаў?

Хочацца спадзявацца, што не. Хаця сачыць за экспрэсіўным, поўным асаблівай пластыкі відовішчам, у цэнтры якога прынцыповае непаразуменне паміж бацькам і яго сынамі, нялёгка. Хочацца верыць, што цудоўная кінематаграфічная праца А.Звягінцава разам з нечаканай рабо-



тай апэратара М.Крычмана будзе мець мастацкі працяг, дзе ўжо знойдуць спалучэнне майстэрства і гуманістычны ідэал (як гэта ўжо здарылася ў расійскім кіно ў творчасці сталага А.Таркоўскага)!

А пакуль што абаронцам гэтага ідэалу на "Лістападзе-2003" стала стужка Г.Сідарава "Бабулі". Простыя, яскравыя рускія жанчыны, якія знаходзяць у сваім сэрцы цёпліну і распаўсюджваюць яе на суседзяў, якія прыехалі з далёкага і невядомага поўдня. Шляхі, па якіх даходзіць гэтая цёпліна да сэрцаў і суседзяў, і кінагледачоў, па сутнасці, адзіныя. Фільм спараджае радасць і надзею на тое, што пры ўсіх трансфармацыях нашага супярэчлівага часу не згіне, не будзе загублена шчодрасць душы чалавечай, яшчэ чалавечага сэрца...

...Адгрымёў, адышоў у гісторыю "Лістапад-2003", 10-ы па нумару і першы ў новым якасным вымярэнні. Пачакаем, пакуль ён наросціць моц і разгорне крылы на ўсю даўжыню, стане адным з самых прывабных у Еўропе і сусвеце... Чакаем... Спадзяемся...





# СВЯТЛАБЛІКІ «ЛІСТАПАДУ»

## нататкі з нагоды юбілею

Наталля Агафонава

Традыцыйны форум кіно ў Мінску – "Лістапад" – мінуў свой дзесяты тур. Фестывальная праграма мела пэўны адметнасці: для ўдзелу ў конкурсе ўпершыню прадставілі стужкі Францыі і Польшчы. Але, як і заўжды, на экране пераважалі расійскія карціны. На гэтым тле "Лістападзік-2003" адзначыў сваё пяцігоддзе больш уражальнай геаграфіяй, згуртаваўшы фільмы з Беларусі, Балгарыі, ЗША, Ірана, Кітая, Расіі, Чэхіі, Японіі. Падобная тапаграма часткова адлюстроўвае сучасную тэндэнцыю сусветнага кінапрацэсу – пераадоленне, так бы мовіць, еўрапейскага монацэнтрызму. Апошнія гады менавіта "перыферыі" школы выклікалі "новую хвалю" ў кінамастацтве – кітайская, іранская, тайваньская, фінская, дацкая. Сымвалічным таксама падаецца той факт, што дзве французскія стужкі (ігравая і анімацыйная) не прайшлі селекцыю на ўдзел у праграме "Лістападзіка".

Наогул фестывальны рэпертуар сфарміраваўся нечакана цікавым, а менавіта – даволі кантрастным. Гэтая асаблівасць перадусім вызначалася выдавочнай перавагай ігравага кіно перад анімацыйным: у конкурс трапілі толькі два мультфільмы – "Песенька для канарэйкі" (Беларусь) і "Жалтухін" (Расія). Больш таго, па сваёй мастацкай прыродзе – гэта амаль супрацьлеглыя творы, хоць іх аб'ядноўвае аднолькавы герой – птушка. "Песенька для канарэйкі" (рэжысёр А.Пяткевіч) імкнецца да абстрактнай стылістыкі і па характары сюжэтабудовы, і па малюнку, і па каларыту, і па гукавай (без слоў) вобразнасці. "Жалтухін" – вытанчанае ўвасабленне сродкамі лялечнай анімацыі апавядання А.Талстога пра асірацелага іпака. Пластыка фільма ўвасабляе гарманічнае адзінства Дому і Саду, дзе пануе атмасфера добразычлівасці, спакою і ўтульнасці. Вобраз саду – маленькага райскага кутка, што створаны з дапамогай цюлевай тканіны, набывае пастальную мяккасць і імпрэсіяністычную няўлоўнасць. Інтэр'еры дому, наадварот, вылучаюцца як бы скульптурнасцю. Тут дбайна збудавана кожная кампазіцыя, старанна "вылеплена" кожная дэталі – чайны сервіз, абрус, настольная лямпа і нават карункі на бялізне. Менавіта гэты экранны шэдэўр рэжысёра Марыі Муат атрымаў галоўны прыз за лепшы анімацыйны фільм.

Другім (экзатычным для "Лістападзіка") кантрапунктам стала сутыкненне амерыканскай традыцыі кінапаведы з усходняй. Мадэль галівудскага фільма паўплывала на стылістыку расійскай, кітайскай і амерыканскай карцін. У конкурсную праграму фестывалю ўпершыню трапіла сапраўдная амерыканская карціна – "Як я быў юным Фаўстам" (рэжысёр Т.Эберхардт). Тыповыя сродкі павучальна-асветніцкага фільма тут спалучаюцца з рэпартажнымі прыёмамі (карціна, дарэчы, тэлевізійная), гумарам і happy-end-канонам.

Галоўны герой, 15-гадовы Том, "закладае душу" чорту, каб стаць "крутым", бо яму, сціпламу акуларыку, падабаецца яскравая прыгажуня Айва. Урэшце аказваецца, што ні моднае адзенне, ні дарагое аўто не гарантуюць поспеху. Хутчэй наадварот – усе "навароты" запрыгоньваюць, стандартызуюць і душу, і цела. Чалавек робіцца несвабодным і нецікавым.



Фільм "Як я быў юным Фаўстам" атрымаў прыз за лепшае выяўленчае вырашэнне.

Стужка расійскага рэжысёра Я. Сакалова "Таямніца Заборскага віру" грунтуецца на сінкрэтызме жанравых асаблівасцяў фільма жахаў, феномена саспенсу, атракцыйных элементаў, гумаравых аздабленняў. Падлетак Косця раптам адмовіўся хадзіць на возера, перастаў гаварыць. Насамрэч у вясковым вадаёме апынулася крыважаўная істота (наўпроставое травесціраванне "Скініцаў" С.Спілберга). Урэшце герой (вядома, з дзяўчынкай) уступае ў барацьбу з гэтым марскім монстрам і перамагае яго. Раз ці два па зале пракацілася эмацыйная хваля – што называецца, дух пераняло. Аднак наогул стужка "Таямніца Заборскага віру" належыць да катэгорыі, можна сказаць, разавога спажывання: паглядзеў ... і забыў.

Кітайскі рэжысёр Чжэнг Шаалонг таксама стварыў свой фільм "Туа-Ша-лячэнне" па законах амерыканскага кіно. Тут выдавочны ідэалагічны пасыл (правы дзіцяці абараняюцца дзяржавай нават перад бацькамі), "апануты" ў меладраматычны жанр. Карціна распаўвадае пра жыццё кітайскай сям'і ў ЗША. Адпраўная кропка сюжэта – здзяйсненне амерыканскай мары маладога дызайнера відэагульніка Ху Датонга. Ён, эмігрант, шчасліва самарэалізаваўся ў прафесіі, любіць прыгажуню жонку і пяцігадовага сына Дэніса. Так бы мовіць, філасофія поспеху ў дзеянні. Канфлікт правакуе сутыкненне кітайскай традыцыі з амерыканскай. Спаквалі распадаецца сям'я, і маленькі Дэніс сумуе без бацькі. Але, пераадолеўшы несправядлівасць і ... вертыкальную сцяну шматпавярховага будынка, яго тата вяртаецца праз акно ў выглядзе Санта-Клаўса якраз у калядны вечар. Тое, што меладрама "Туа-Ша-лячэнне" пры канцы змадэлявала танальнасць каляднай казкі, выглядае даволі арганічна для дзіцячага кіно. Дарэчы, падобны пераход імкнуліся здзейсніць аўтары беларускай стужкі "Балыня сукенка", жанр якой рэжысёры М.Касымава і І.Волах вызначаюць як казку – ці то калядную, ці то – пра Папялушку. Аднак з аўтарамі цяжка пагадзіцца ў такім жанравым вызначэнні, бо тут праблематыка пакінутых-усыноўленых дзяцей у кантэксце моцнага сацыяльнага расслення толькі абгортваецца святоточным фанцікам – навагоднім балам. Падзеі адбываюцца ў сённяшнім Мінску. Галоўныя героі – падлеткі Віка і Міця – намагаюцца захаваць уласную інтанацыю ў дысонуемым шматгалоссі сучаснага жыцця.

Наогул у фестывальнай праграме адзінай традыцыйнай казкай з феямі, чароўнымі пераўвасабленнямі, загадкавымі істотамі і пераможнай сілай кахання была карціна "Вогніца і Акільяні" чэшскага рэжысёра Драгаміры Кралава.

Мастацкую супрацьвагу на "Лістападзіку-2003" склалі фільмы з Японіі, Ірана і Балгарыі.

"Не азірніся назад" (рэжысёр Акіхіка Шыота) – філасофска-няспешная, медытацыйная карціна. З аднаго боку, цікава згледзець узростава-псіхалагічнае падабенства падлеткаў (ці то японскіх, ці то беларускіх), якія аднолькава гарэзлівыя, часам не вучаць уроку, сябруюць і "пікіруюць"

"ца", звычайна штосьці ўтойваюць ад бацькоў. Разам з тым выдавочны адметнасці жыцця праступаюць праз вобразы школы, дома, прыроды. Школа – гэта, перадусім, творчасць: музыцыраванне, маляванне на натуре. Дом – маленькая звужаная прастора, дзе месціцца толькі самае неабходнае. Прырода – бязмежная свету, ва ўлонні якога набываеш унутраную гармонію, адчуваеш сябе яго драбнюткай, але самастойнай часткай.

Фільм "Не азірніся назад" – журботны, але не сентыментальны, маўклівы, але глыбокі. Гэта сапраўдны японскі твор па светаадчуванню, па тэмпарытму, па выяўленчай і гукавай стылістыцы. На жаль, карціна была пазаконкурсная.

А вось іранская стужка "Сын Марыямі" (рэжысёр Хамід Джабэлі) атрымала прыз за лепшую рэжысуру і адмысловую ўзнагароду газеты "Знамя юности" – за маральнасць і духоўнасць. Гэтая простая і сціплая карціна пра нашчадкаў дабрадзейнасці, любові і міласэрнасці, пра ўмоўнасць падзелу свету на хрысціянскі і мусульманскі.

І нарэшце, выдавочнай дыспазіцыяй "Лістападзіка-2003" сталі супрацьлеглыя прыярытэты ў ацэнцы фільмаў з боку прафесійнага і дзіцячага журы. Самыя юныя гледачы лепшым фільмам прызналі "Балыню сукенку" (9 балаў), і стужка атрымала Гран-пры фестывалю. Рашэнне прафесійнага журы склалася на карысць балгарскай карціны "Спадарыня Дыназаўр" (рэжысёр Анры Кулеў), якой прысудзілі дзве ўзнагароды – як лепшаму ігравому фільму і за лепшую дзіцячую ролю. Трэба зазначыць, дзіцячае журы выставіла "Спадарыні Дыназаўр" самую нізкую фестывальную адзнаку (6 балаў). Такое разыходжанне "галасоў" тлумачыцца рознымі прычынамі, сярод якіх не апошняе месца займаюць тэхнічныя, працэдурныя моманты. Што тычыцца прафесійнага журы, то на гэты раз у яго склад увайшлі студэнты выпускных курсаў Беларускай акадэміі мастацтваў на чале з Максімам Субоціным – прызёрам МКФ "Залатой вятры". Такі выбар быў прынцыповым для арганізатараў міжнароднага фестывалю кіно для дзяцей і юнацтва "Лістападзік-2003". Вядома, будучыя рэжысёры і апэратары "яшчэ не чаралдзі, а толькі вучацца", і ім быццам бракуе вагі для судзейскага статусу. Тым не менш у іх ёсць бяспрэчна вялікі плюс – максіmalізм. Іх цяжка ангажыраваць, бо яны аб'ектыўна пакуль не прымаюць прагматыкі "пеўніка ды зязюлі". З другога боку, яны самі ёсць моладзь, якая лепш адчувае спецыфіку і патрабаванні сучаснай юнацкай аўдыторыі. Менавіта на яе сёлета былі скіраваны ўсе намаганні дырэктывы "Лістападзіка". Бо фестываль дзіцячага кіно – усё ж свята гледачоў. Таму ўпершыню быў уведзены спецыяльны прыз самаму актыўнаму гледачу. Яго ўручылі мінскай школьніцы Руфі Лізнянковай, якая не прапусціла ніводнага фестывальнага дня.



Амерыканскі рэжысёр Том Эберхард.

Тыдзень у кінатэатры "Піянер" доўжылася імпрэза з клоунамі, ілюзіяністамі, танцорамі ды спевакамі. Конкурсы, гульні, прэзентацыі, сустрэчы з рэжысёрамі былі не простым дадаткам да кінасеансаў, але зрабіліся генератарам агульнай веселасці і радасці. Урачыстае адкрыццё

фестывалю адбылося ў перапоўненай гледачамі зале кінатэатра "Піянер". Кінасерпанцін з Гары Потэрам, Чырвонай Шапачкай, Бурацінам і іншымі любімымі персанажамі знітаваўся са сцэнічным выступленнем дзіцячага рытм-балета Палаца культуры чыгуначнікаў. Віншаванні арганізатараў чаргаваліся з жартамі спонсараў. Нарэшце рознакаляровае воблака павестраных шароў апусцілася долу, і распачаўся конкурсны кінапаказ фільмам "Балыня сукенка".

Увесь першы дзень "Лістападзіка-2003" прайшоў пад аб'ектывамі фотаапаратаў і тэлекамер. Інтэр'ю беларускаму тэлебачанню далі не толькі арганізатары вялікага шоу, рэжысёры конкурсных фільмаў, але і юныя мастакі з мінскай школы № 163, якія наладзілі адмысловую выставу сваіх малюнкаў у фазе кінатэатра.

Не абмінуў "Лістападзік-2003" дабрачыннай акцыі. У нядзелю на бясплатныя сеансы былі запрошаны дзеці з інтэрнатаў. У фазе іх сустрэлі снежавікі з падарункамі і марозівам. Хлопчыкі і дзяўчаты з задавальненнем асіціравалі ілюзіяністу, таманліва ўдзельнічалі ў віктарыне, доўга апладзіравалі вакальна-эстраднаму калектыву "Буслік".

Дзіцячая аўдыторыя наогул вельмі спагадлівая. А калі сітуацыю крыху экзатэраваць, то эмацыйнальны градус у зале лёгка запікаліць. Нешта накіталт таго адбылося падчас сустрэчы з замежнымі рэжысёрамі. Калі, напрыклад, дзеці даведзіліся, што Том Эберхард сядзіць у зале, яны былі гатовыя размаўляць з ім па-англійску і фільм "Як я быў юным Фаўстам" глядзець без перакладу. А па завяршэнні сеанса школьнікі літаральна "абляпілі" амерыканскага рэжысёра – задавалі пытанні, збіралі аўтографы.

Драгаміра Кралава і Радэк Угліерш, прэзентуючы карціну "Вогніца і Акільяні", правалі бліц-віктарыну, арганізавалі кастынг для жадаючых здымацца ў кіно і ўзнагародзілі ўсіх гледачоў цукеркамі. Спачатку салодкія прызы атрымалі шматлікія ўдзельнікі конкурсаў, а потым шакаладны дождж (ці град?) ахапіў усю залу да самага апошняга рада. Кілаграмы цукерак раскідалі сярод гледачоў госці з Чэхіі. Аказалася, што для іх гэта – звычайная справа, традыцыя кожнай кінапрэм'еры для дзяцей.

Святоточная атмасфера, якая панавала на "Лістападзіку-2003", не была абумоўлена ні бюджэтам, ні круглай датай. Фестываль дзіцячага кіно вынеслі на сваіх плячах студэнты БДУ культуры – прафесійна, штодзённа, бясплатна. Разам з дырэктывай кінатэатра "Піянер" яны прадэманстравалі, што "Лістападзік" перарос фармат "малодшага брата" і можа быць самастойнай культурнай з'явай. Падобная ідэя неаднойчы агучвалася і на прэсавых канферэнцыях, і ў друку. Больш за тое, дасягнута папярэдняя дамоўленасць з адміністрацыяй лагера "Зубраня" аб "перакрыжаванні" дзіцячага фестывалю СМІ "Свежий ветер" з "Лістападзікам". Гэта дазволіць вырашыць даволі балючую праблему фарміравання журы прэсы, якое магло б складацца са школьнікаў – дыпламантаў ФСМІ "Свежий ветер". Справа за спонсарамі...



Прэзентацыя фільма "Балыня сукенка".



# "КРЫШТАЛЬНЫ БУСЕЛ": PRO ET CONTRA

нататкі пра IV Нацыянальны фестываль беларускіх фільмаў

Вольга Нячай

"Крышталны бусел" – назва ўзнагарод Нацыянальнага кінафестывалю беларускіх фільмаў, які кожныя два гады адбываецца ў Брэсце. З 11 па 16 кастрычніка 2003 г. праходзіў IV кінафестываль беларускага кіно, у якім былі паказаны 6 мастацкіх карцін, 30 дакументальных і навукова-папулярных, 5 анімацыйных стужак, 15 дэбютных студэнцкіх работ. Журы ўзначаліў майстар узбекскага кіно кінарэжысёр Алі Хамраеў, у журы ўвайшлі дзеячы беларускага кіно. Кінафестываль у Брэсце мае ўжо свае традыцыі і адметныя рысы. Горад над Бугам сустракае кінематаграфістаў святочна, урачыста, тэатралізавана. Брэстаўчане лічаць свой горад кінастальцай Беларусі, зацікаўлена сочаць за тым, што зроблена ў нацыянальным кіно за апошні час. Месцам праглядаў фестывальных праграм становяцца кінатэатры "Беларусь" і "Мір", Брэсцкі відэацэнтр, а таксама Брэсцкі ўніверсітэт, прадпрыемствы горада.

Урачыстае адкрыццё кінафестывалю пачалося пазаконкурсным паказам новага нацыянальнага кінапраекта – фільма "Анастасія Слуцкая" (2003; сцэнарыст Анатоль Дзялендзік, рэжысёр Юрый Яхлоў, мастак Валерый Назараў, апэратар Таццяна Логінава, кампазітар Віктар Капыцько). Гэтая гістарычная кіналегенда прыцягнула ўвагу гледачоў на розных кінафестывалах і форумах, і таму брэстаўчане жыва адгукнуліся на шматлікія сустрэчы з творчай групай. Асабліва чаканымі былі акцёры беларускіх тэатраў, што зняліся ў фільме, – Святлана Зелянкоўская, Генадзь Давыдзька, Анатоль Кот. Гісторыя абароны Слуцка ад татароў у пачатку XVI ст. вырашана ў фільме ў традыцыйна прыгодніцка-рамантычнага фільма – жанру, як вядома, улюбёнага гледачамі. Прываблівалі і раскошныя касцюмы, створаныя мастакамі Аленай Ігрушай і Жаннай Капуснікавай. Атмасфера павышанай цікавасці да гэтага фільма (які, дарэчы, будзе ўдзельнікам ужо V Брэсцкага кінафестывалю) тлумачылася натуральнай прагай гледачоў і да гісторыка-мастацкіх кінапапулярнаў, і да сінтэзу папулярных кінажанраў у экраннай гісторыі.

Конкурсная праграма фільмаў была ацэнена журы крыху нечакана. Упершыню галоўны прыз "За лепшае ўвасабленне нацыянальнай тэмы" атрымала не мастацкая, а дакументальная карціна – фільм Ігара Бышнёва "Апошнія арлы". Гэта апавед пра арлоў – узвышаных птушак з гордым абліччам, выявы якіх ўвайшлі ў гербы, сталі сімвалам волі і незалежнасці. Слова "апошнія" ў назве фільма гучыць як знак небяспекі. Арлоў знішчалі, рабілі з іх чучалы, і вось яны трапілі ў "Чырвоную кнігу".



Алі Хамраеў.



Дамітрый Зайцаў.

Сюжэт карціны незвычайны: арнітолаг Уладзімір Іваноўскі васьм ужо 30 гадоў сам будзе гнёзды для арлоў. Спачатку ён майструе аснову – скрыжаванне з тоўстых галін, потым выкопвае купіны з балотных выспаў. І, нарэшце, уздымае гэтакія цяжкія гнёзды па ствалу дрэва на вышыню 15-20 метраў. Трэба быць добрым альпіністам, каб зрабіць гэта. І трэба вельмі любіць жывую прыроду, каб абраць такі прафесійны занятак.

Фільм "Апошнія арлы" быў ацэнены так высока невыпадкова. Па сутнасці атрымаў прызнанне новы, вельмі важны кірунак беларускага кіно – анімалістычны, экалагічны фільм. Ігар Бышнёў – навуковец-арнітолаг, дзякуючы якому ў нацыянальнае кіно прыйшла і моцна загучала тэма ўнікальнай прыгажосці беларускай прыроды, вялікай разнастайнасці яе фаўны і флоры. На розных фестывалах былі адзначаны яго фільмы "У царстве бакланаў і чапляў", "Жабы на дарогах", "Жывыя сведкі ледавікоў", "Лясныя хованкі", "Жывая вада". Бышнёў – дырэктар па развіццю грамадскай арганізацыі "Ахова птушак Беларусі", якая з'яўляецца афіцыйным прадстаўніком у Беларусі міжнароднай арганізацыі "Bird Life International". Дзякуючы ёй рэалізуюцца навуковыя і выхавальныя праекты, выдаюцца кнігі і плакаты, навукова-папулярны часопіс "Птушкі і мы", распрацоўваюцца маладзёжныя экалагічныя праграмы. Фільм "Апошнія арлы" палемічны сваім пафасам. Ён даводзіць да масавай свядомасці разуменне неацэннай каштоўнасці беларускай прыроды і заклікае гледачоў зберагчы яе крохкі і цудоўны свет.

Наогул дакументалістыка ў беларускім кіно сёння лідзіруе. Таму невыпадкова ўзнагароды беларуска-расійскаму праекту "Наш агульны дом" – дакументальнаму цыклу кінапартрэтаў сучаснікаў, што звязаны сваім лёсам з Беларуссю і з Расіяй. Дарэчы, у гэтым цыкле ёсць і кінапартрэт сусветна вядомага этнамузыкалага Зінаіды Мажэйкі. Мастацкі кіраўнік гэтага цікавага праекта – кінарэжысёр Віктар Шавялевіч. Лепшым дакументальным фільмам была прызнана створаная ў аб'яднанні "Летапіс" студыі "Беларусьфільм" карціна "Салдаты Італіі" рэжысёра Анатоля Алая. Гэта крапальная любоўная гісторыя маладой беларускі ў акупіраваным Мінску і італьянскага салдата з ліку тых, што адмовіліся ўдзельнічаць у карных аперацыях гітлераўцаў. Дзякуючы дапамозе розных арганізацый жанчына, ужо немаладая, што ўсё жыццё захоўвае светлы ўспамін пра сваё каханне, наведвае Італію і сустракаецца з роднымі свайго любімага, якога ўжо няма ў жывых. Гэта рэдкі прыклад асабістай гісторыі пачуццяў у дакументальным фільме пра вайну.

Сярод відэафільмаў быў вылучаны твор са сціплай назвай "Я тут жыву" Валерыі Скварцовай. У ім народны артыст Рэспублікі Беларусь Валянцін Дудкевіч шчыра і шчодро прадстаўляе Дзяржаўны ансамбль танца Беларусі. Гэта – і фільм – чалавечая споведзь, і яскравы канцэрт народных мастакоў танца. Дарэчы, у праграме былі і іншыя творы, якія маглі б прэтэндаваць на гэты прыз. Напрыклад, вельмі ўдалым атрымаўся фільм-песня рэжысёра Уладзіміра Арлова "Як пафду я дарогай..." пра Міхаіла Дрынеўскага, кіраўніка Дзяржаўнага народнага хору Беларусі. Унікальны спявак і расказчык, абаяльны чалавек, ён і словамі, і жэстамі, і песняй быццам малюе мастацкія вобразы, што гучаць у народных песнях.

Што да мастацкага кіно, то, здаецца, прызы былі прысуджаны фільмам, заяўленым у праграме, хоць журы магло іх не прысуджаць. Так, прыз за кінарэжысуру быў аддадзены рэжысёру Валерыю Рыбараву, які зняў фільм "Прыкуты" (сцэнарысты Уладзімір Валуцкі і Валерый Рыбараў). Карціна расказвае пра былога "афганца" (яго іграе Уладзімір Пасюхін), неўтаймаванага ў эмацыянальных праявах, які часам прыкоўвае сябе, каб трымаць гарачыя эмоцыі пад кантролем. Герой не можа згадзіцца з адкрытай несправядлівасцю ў сучаснай рэчаіснасці і ў стылі газетнага артыкула праклінае яе. Другая сюжэтная лінія – адносіны яго з уласнай дачкой, якую ён, не ведаючы раней, прымае за каханую маладую жанчыну. Ледзьве не здарэцца інцэст – варыянт сюжэта "Цара Эдзіпа". Драматургія твора здаецца штурччай, таму славуцы майстар беларускага кіно рэжысёр Рыбараў, што сцвердзіў сваё імя як паэт і філосаф экрана ў фільмах "Чужая бацькаўшчына" і "Сведка", тут праяўляе сябе па сутнасці як рэжысёр толькі на "ўзбочыне" сюжэта – у стварэнні атмасферы жыцця героя недзе ля мора на амаль пустым узбярэжжы. Але гэтага замала для такога сталага рэжысёра, якім мы ведаем Валерыя Рыбарава.

Прыз "За лепшы фільм" атрымала карціна "Павадыр" Аляксандра Яфрэмава – меладрамы-рымэйк фільма Чалліна "Агіні вялікага горада". Прыгожая сляпая дзяўчына, малады хлопец і сабака ратвейлер-павадыр – "трохкутнік" гэтага фільма пра нараджэнне кахання. Гледачы доўга бісравалі карціне, шчыра смяяліся ў камічных момантах. Фільм добры па чалавечай інтанацыі, але ж многа ў ім і пралікаў у драматургіі (сцэнарысты А. Качан і А. Яфрэмаў). На маю думку, добра было б вылучыць актрысу Валерыю Арланаву, якая загадкава-таямніча сыграла ролю сляпой прыгажуні. Гэта, несумненна, кінагенійная зорка кіно, нечым падобная на Веру Халодную, і на яе варта было б спецыяльна пісаць ролі ў серыялах. Чаму яе работа не была ўважана?

Выяўленчы вобраз фільма, яго пластыка вельмі многа значаць для мастацкасці фільма. Прызам "За лепшае выяўленчае рашэнне" была адзначана дакументальная стужка "Геній месца" (прызы сцэнарысту і рэжысёру Галіне Адамовіч, апэратару Таццяне Логінавай). Гэта пластычнае "сола" Уладзіміра Іназемцава, кіраўніка тэатра пантэмімі "InZest". Чалавечы стварэнне, падобнае на мутанта, блукае па горадзе, гаворачы мовай гратэскавых жэстаў пра дысгармонію свету. На маю думку, больш значны пошук у візуальнай мове кіно быў зроблены ў фільме Сяргея Агеевіча "Ілюзія рэальнасці. Уражанне раўнавагі". Тут кінарэжысёр сапраўды выступіў сааўтарам героя дакументальнай стужкі – мастака Віктара Альшэўскага. Паэтыка жывапісных палотнаў, сімволіка вобразаў мастака знайшла су-

гучнасць у густа насычанай метафарамі, арыгінальнымі светлатанальнымі кампазіцыямі карціне.

Вядома, якую вялікую ролю адыгрывае ў фільме апэратар – аўтар зркавага вырашэння фільма. Прыз за апэратарскае майстэрства імя Юрыя Марухіна (таленавітага апэратара, які нядаўна пайшоў з жыцця) атрымаў Дамітрый Зайцаў. Як быццам гэта ўзнагарода за яго ранейшыя поспехі ў кіно, асабліва за паэтычныя здымкі эпапеі Віктара Турава "Людзі на балоце" (павадле рамана Івана Мележа). ДЗайцаў і сам раней выступіў як адораны рэжысёр – аўтар значных фільмаў "Хам" (павадле апавесці Элізы Ажэшкі) і "Кветкі правінцыі". Але ж у конкурснай праграме ў Брэсце быў прадстаўлены яго спрошчаны кінадэбют "Паміж жыццём і смерцю", які не можа прэтэндаваць на аўтарскае майстэрства рэжысёра. Таму ў гэтым кантэксце і прыз за апэратарскае майстэрства выглядаў штучна.

Спрэчнай здалася і ўзнагарода ў галіне анімацыі. У беларускім кіно ёсць тое, чым можна ганарыцца сёння, – анімацыйныя творы вельмі высокага мастацкага ўзроўню. Сярод іх – фільмы рэжысёра Ірыны Кадзіковай. Яе яркі рэжысёрскі талент праявіўся ў цыкле фільмаў "Святочныя расказы" (ці прыпавесці пра Вялікідзень). Гэта па-сапраўднаму духоўныя фільмы з асаблівай узвышанай атмасферай у кадры, з вельмі прыгожым выяўленчым ладам. Яны адзначаны практычна на кожным фестывалі, у якім удзельнічалі, іх любяць дарослыя і дзеці, з імі выпунчана папулярная касета. Па сутнасці гэта навіна сучасная анімацыйная класіка. На Брэсцкім кінафестывалі дэманстраваліся новы фільм І. Кадзіковай "Сястра і брат" (павадле казкі "Сястрыца Алёнка і братка Іванка"). Цудоўны фільм – але ён быў незаўважаны. Прыз атрымаў фільм Алёны Туравай "Музыкант-чарадзей" – пра Музыку, што шукае папараць-кветку і грае, грае... Фільм вяцёлы і глядацкі, але, пэўна, ён не можа канкураваць па ўзроўню з карцінай "Сястра і брат".

Я адчуваю, што ў маіх развагах пра Брэсцкі фестываль гучыць многа "contra" рашэнняў журы. Але ж фестываль – гэта кінасвята для гледачоў, а крытык аналізуе кінапрацэс паводле крытэрыяў мастацкасці твораў. Дарэчы, прыемна, калі погляды "бакоў" супадаюць, – як, напрыклад, у ацэнцы кінадэбюта Алега Дашкевіча – простага і крапальнага фільма "Простыя гісторыі". У ім тры навіны пра людзей з чарнобыльскай зоны, вяскоўцаў, што сталі гараджанамі. Асабліва цёпла гледачы прынялі трэцюю навіну "Іван Аляксеевіч і Маруся". Немаючы мужчына, былы вясковец, не можа жыць у горадзе без любай кабылкі – Марусі. І ён знаходзіць магчымасць трымаць яе, а яна ледзьве не танцуе пры яго з'яўленні. Вельмі чалавечая гісторыя...

Які ж галоўны вынік IV Нацыянальнага фестывалю беларускіх фільмаў у Брэсце? На маю думку, гэта тое, што Галоўны прыз быў прысуджаны фільму "Апошнія арлы". Твору прынцыпова важнаму для беларускай мастацкай культуры. "Зямля пад белымі крыламі" – так называў Беларусь Уладзімір Караткевіч. "Крышталны бусел" нагадвае пра гэты рамантычны вобраз вышыні палёту. Беларусь – краіна рэдкіх птушак звяроў, лясцоў, балот, разнастайнасці жывой прыроды, які мы сёння разумеем – унікальная ў Еўропе ў гэтым сэнсе. Экалагічны кірунак у беларускім кіно сапраўды вельмі важны як сцверджанне нацыянальнай тэмы ў нашай кінематаграфіі. А мастацкае кіно? Яно сёння ў пошуках сапраўды высокамастацкай драматургіі...



Кадр з фільма «Павадыр».



Кадры з фільма «Паміж жыццём і смерцю».





# ОПЕРА ЁСЦЬ ТЭАТР пра мінскую прэм'еру "Хаванічыны" і не толькі пра яе



Іван Хаванскі – А.Мельнікаў, князь Галіцын – С.Франкоўскі.

У прыхільнікаў опернага мастацтва асаблівае стаўленне да "Хаванічыны" і да яе аўтара – Мусаргскага. Месца "Хаванічыны" сярод шэдэўраў сусветнага опернага рэпертуару ўнікальнае, значэнне ў гісторыі рускай (і шырэй – славянскай) культуры незаменнае. Гісторыкі і філосафы расійскай дзяржавы марна спрабавалі вызначыць своеасаблівае гістарычнае шляху вялікай Русі, зразумець яе "особенную статью", пра якую пісаў Цютчаў, калі фармуляваў сваё знакамітае "Умом Россию не понять...". Мусаргскі зрабіў гэта па-свойму – як мастак, калі глыбока раскрыў трагедыю народа, сілай свайго магутнага таленту прымусіў палюбіць гэты вялізны натоўп людзей, які кідаецца ў розныя бакі, шукае, губляе шлях, і пакутаваць разам з ім.

Сюжэт "Хаванічыны" – гэта і лёс беларускага народа: канец XVI стагоддзя, праўленне царэўны Соф'і, Сімяон Полацкі, які вучыў яе, у Маскве... Адзін з галоўных герояў "Хаванічыны" Шаклавіты ў сваім даносе на Хаванскіх, якія прэтэндавалі на царскую ўладу, прама звяртаецца да "цароў і гасудароў і вялікіх князёў усяе Вялікай і Малой, і Белар Расіі самадзяржацкі".

У 1970-ыя гады "Хаванічыны" ўжо ішла на сцэне нашага тэатра оперы і балета. Аднак у рэпертуары не ўтрымалася – маштаб пастаноўкі не адпавядаў цалкам глыбіні закладзенага ў яе сэнсу. З тых часоў прайшлі дзесяцігоддзі, краіна перажыла вялікія ўзрушэнні: распалася вялікая савецкая імперыя, Беларусь набыла незалежнасць, у сферы мастацкага жыцця акрэслілася новая працяжка. Эпоха рынкавых адносін сваёасабліва адбылася на арганізацыйнай структуры тэатра оперы і балета – адзіная дагэтуль трупная раздзялілася. У тэатры практычна стала два тэатры: тэатр оперы і тэатр балета. Апошні параўнальна лёгка вёў самастойнае існаванне, завяваў сусветнае прызнанне, ездзіў з гастролі па ўсім свеце. Аднак і яму аддзяліцца канчаткова ўсё ж не ўдавалася, бо аркестр "раздзяленню" не паддаваўся і нават оперны хор мусіў удзяліцца ў шэрагу балетных спектакляў. Оперная трупная і наогул не магла абыходзіцца без разгорнутых харэаграфічных сцэн. Спатрэбілася адназначная дырэкцыя, якая спрабавала б нейкім чынам наладзіць штодзённае творчае жыццё абодвух калектываў, каардынаваць работу тэатраў.

Паспрабаваў ісці ў нагу з часам і тэатр оперы. Узрос прафесіяналізм выканаўцаў, павысілася вакальна-музычная культура, значна ўзбагаціўся рэпертуар. Пачаліся рэгулярныя гастролі ў далёкім замежжы. Але праявіліся і пэўныя негатыўныя наступствы новаўвядзенняў. Арыентацыя на густы заходніх імпрэсарыя прывяла да скрыўлення рэпертуарнай палітыкі, зменшылася ўвага да айчынных – рускай і беларускай оперы. "Даеш Вердзі, Пучыні, Даніэлі!" – патрабавалі замежныя спонсары. Умацавалася практыка канцэртнага выканання опер. Акцёры патроху развучыліся іграць, рухацца па сцэне. Адпаведна, тэатру перастаў быць патрэбны адзін з галоўных творцаў спектакля – рэжысёр. Ягоныя функцыі былі зведзеныя да мінімуму – разводзіць актёраў па сцэне. Пачала губляцца ігравак культура вакалістаў, яны перасталі адчуваць сябе артыстамі.

Зрэшты, для пастаноўкі нейкага спектакля іншы раз запрашаліся рэжысёры з драмтэатраў (таксама даніна модным тэндэнцыям). Але лепей бы гэтага не рабілася. Неразуменне спецыфікі опернай сцэны, няўважлівае стаўленне да музычнай драматургіі прыводзілі да сумных вынікаў, як гэта здарылася, напрыклад, з "Барысам Годуновым" таго ж Мусаргскага.

Да таго ж не магла не адбыцца на стане опернай культуры адсутнасць сістэматычнага мастацкага кіраўніцтва. Улюбёнец публікі Аляксандр Анісімаў, які займаў тады пост галоўнага дырыжора тэатра, захапіўся ўласнай кар'ерай, большую частку часу праводзіў у далёкім замежжы, наезджаў у Мінск, толькі каб прадэманстраваць тым ці іншым спектаклем ды ў чарговы раз пакарасавацца за пультам сімфанічнага аркестра Белдзяржфілармоніі, дзе, ён дарэчы, таксама з'яўляўся галоўным дырыжорам.

Становішча не магло доўга заставацца такім. Да пачатку мінулага, юбілейнага (70 гадоў тэатру) сезона адбыліся вялікія змены. Міністэрства культуры вызваліла Аляксандра Анісімава ад пасады галоўнага дырыжора, вярнула ў тэатр рэжысёра Маргарыту Ізворска, якую зацвердзіла на пасадзе мастацкага кіраўніка оперы. Высокі музычны прафесіяналізм (за яе плычыма вучоба ў Сафійскай і Санкт-Пецярбургскай кансерваторыях), яркае рэ-

жысёрскае бачанне, веданне законаў опернай сцэны, гранічная творчая самааддача забяспечылі ёй за шмат гадоў работы ў тэатры глыбокую павагу. Аднак пасля бліскавай пастаноўкі оперы Шастаковіча "Лэдзі Макбет Мценскага павета" ў 1994 годзе рэжысёр вымушана была на прынцыповых меркаваннях пакінуць рэжысёрскае крэсла і сысці з тэатра.

Наступныя гады ў творчай біяграфіі Маргарыты Ізворска не прайшлі марна. Яна занялася выкладчыцкай дзейнасцю ў Акадэміі музыкі, апублікавала надзвычай цікавыя манаграфіі, у якіх опернае мастацтва паўстала як прадмет цаласнага філасофска-эстэтычнага асэнсавання. "Энігма" (загадка) оперы, сутнасць якой у арганічным сінтэзе, сплаве мастацтваў, была разгадана ў тэарэтычным плане. Заставалася... вырашыць яе на практыцы.

Перад новым мастацкім кіраўніком оперы паўстала надзвычай цяжкая задача. Відавочны крызіс, які калектыву перажываў у той момант (змена кіраўніцтва, пошукі годнай замяны галоўнаму дырыжору, пільная неабходнасць абнаўлення, амаладжэння трупы, пераадолення застоўных традыцый, якія назапасіліся за дзесяцігоддзе), патрабаваў смелых, нестандартных рашэнняў. Неабходна было ўнесці ў работу калектыву свежую плынь, пераадолець рупіну, прымусіць артыстаў паверыць у свае сілы.

Ішоў юбілейны, 70-ы, оперны сезон. Для пачатку трэба было ўваскрэсіць даўно забытыя слаўныя традыцыі тэатра, згадаць імёны тых, хто ў 1933 годзе заклаў гэтыя традыцыі. З нагоды блізкага 100-годдзя Ларысы Пампееўны Александроўскай – неўміручай беларускай Кармэн і Алесі, адной з стваральніцаў тэатра, а ў 1950 – 60-ыя гады яго галоўнага рэжысёра і мастацкага кіраўніка – тэатр правёў незабыўны вечар памяці спявачкі, за права ўдзелу ў якім адчайна змагаліся ў калектыве. Канцэрт з рэпертуару Александроўскай быў прымеркаваны да выхаду кнігі пра жыццёвы і творчы шлях актрысы ("Ларыса Пампееўна Александроўская. Дакументальна-тэатральны раман").

Але галоўнае, што, на думку мастацкага кіраўніка, магло з'яднаць калектыв, – гэта праца над новым значным оперным спектаклем. Якім – гэта даўно было вырашана Маргарытай Ізворска і абмеркавана пры яе ўступленні на пасаду. Заставалася знайсці ў тэатры аднадумцаў. І яны знайшліся – і ў самім калектыве, і ў складзе пастаноўчай брыгады. Так нарадзілася "Хаванічыны", прэм'ера якой адбылася ў маі 2003 года.

Знамянальны ў многіх адносінах, этапны для тэатра спектакль! І зусім не таму, што ў Мінску з'явіліся новыя Шаліяпіны і Собінавы, Няжданавы і Абуханы. Не! Склад трупы застаўся ранейшы (хіба што заявіла пра сябе вялікая група таленавітых маладых вакалістаў). Асаблівае адкрыццё для заўсёднякаў оперы не было. І ўсё ж такі *адкрыццё* было! Яно заключалася ў тым, што ўсе кампаненты опернага спектакля аказаліся сплудзенымі ў гарманічным адзінстве – геніяльная музыка, пераканальнае сцэнічнае дзеянне, уражальная сцэнаграфія. Нішто не парушала раўнавагі, не выпадала з ансамбля, усе элементы натуральна дапаўнялі адзін аднаго. Нішто ў спектаклі не шакіравала, прымушаючы ўздрыгваць ад рэжысёрскіх "навацый", як тое бывала ў нядаўніх пастаноўках тэатра – будзь тое "Кармэн" або "Рыгалега", "Князь Ігар" або "Барыс Годуноў".

Опера ёсць *тэатр*. Гэта не філармонія, не канцэрт у касцёлах. У гэтую добра забытую ісціну зноў паверылі тых, хто прышоў на прэм'еру. Публіка міжволі пагрузілася ў тую асаблівую атмасферу, якая бывае толькі на спектаклях музычнага тэатра і якую выдатна ўмелі ствараць у розныя гады слаўнай гісторыі беларускай оперы дырыжоры "ад Бога" – Ілья Гітгарц, Анісім Брон, Уладзімір Пірадаў, Яраслаў Вошчак, Таццяна Каламіінава, выдатныя рэжысёры-пастаноўшчыкі – Барыс Пакроўскі, Дамітрый Смоліч, Ларыса Александроўская, Сямён Штэйн, непараўнальныя мастацкі-сцэнографы – Сяргей Нікалаеў, Павел Масленікаў, Яўген Чамадураў.

Не варта забываць, што опера Мусаргскага цяжкая для ўспрымання. Яна сур'ёзная, глыбокая па змесце, патрабуе ад слухача ўдумлівага стаўлення, ўмення ўслуховацца, знаходзіць у гучанні музыкі схаваную ўнутраную прыгажосць. Да таго ж опера доўгая і можа падацца "сумнай" таму, хто пры-звычайна шукаць у музыцы бяздумную забаву, знішчэння эфекты, віртуозныя пасады. Прыгажосць "Хаванічыны" ў іншым. Яна вабіць, уражае сваёй





Марфа – Н.Галесва, Галіцыя – С.Франкоўскі.

глыбокай духоўнасцю, унутранай стрыманасцю, асаблівай эмацыйнай сілай, якая ўладна захоплівае цябе. Трэба толькі цалкам даверыцца, аддацца музыцы, сутнасць якой дапаўняецца ўсім, што адбываецца на сцэне.

Гаворачы больш канкрэтна аб прэм'еры, неабходна перш за ўсё адзначыць відэавочнае імкненне пастаноўшчыкаў да адзінства музыкі, сцэнічнага дзеяння і сцэнаграфіі. І хоць пра дасягненне поўнага мастацкага сінтэзу шматстайных складнікаў опернага спектакля казаць, можа быць, і зарана, сама тэндэнцыя абнадзейвае.

Гендзь Праватараў, які ажыццяўляў музычную інтэрпрэтацыю партытуры (у рэдакцыі Шастаковіча) і стаяў за дырыжорскім пультам, зараджае выканаўцаў і на сцэне, і ў аркестранай яміне неўтаймавальным тэмпераментам, забяспечвае жывую, эмацыйна напоўненую пульсаваннем музыкі, дае спектаклю ягонны нерв. Якая радасць – зноў бачыць за пультам мастака такога маштабу і таленту! Услухайцеся ў гучанне аркестравага ўступлення да оперы, шырока вядомага пад назвай "Світнанак на Масквы-рацэ". Якое багацце аркестраных фарбаў, якая разнастайнасць тэмбраў, што зліваюцца ў цудоўным сутуччы. Прыпыніце дыханне, ледзь пачуўшы журботна-трагічны, але ў той самы час духоўна-прасветлены гукавы фон, на якім адбываецца сцэна самаспалення, што вянчае оперу. Гэта бесперапынны, няўхільны шлох струнных, які перарываецца ўсплёскамі высокіх флейт, – нібыта ўспыхваюць і гаснуць уначы злавесныя агенчыкі.

Дарэчы, узяўшы за аснову спектакля рэдакцыю Шастаковіча, пастаноўшчыкі адмовіліся ад прапанаванага апошнім варыянта фіналу оперы. Вянчае "Хаваншчыну" не з'яўленне бравых "нятроўцаў", а сцэна самаспалення ў скіце з ашаламляльным па прыгажосці развіталым спевам ("адпяваннем"), які паступова спіхае на фоне пошмы, што ўсё больш разгараецца. Не станем раскрываць таямніцу сцэнічнага вырашэння гэтай сцэны і дадзім магчымае таму, хто ўпершыню прыйшоў на спектакль, самому адчуць сілу тэатральнага эфекту. Скажам толькі, што гэты нечаканы эмацыйна-псіхалагічны эфект не адцягвае ўвагу ад музыкі, якая гаворыць тут сама за сябе.

Хары "Хаваншчыны" – яе галоўная мастацкая каштоўнасць. Без іх няма оперы, без іх няма і спектакля. Дазволю сабе ў гэтай сувязі сцвярджаць, што мінская "Хаваншчына" і яе харавая партытура *адбыліся*. Гэта бадай што галоўная перавага спектакля. Падобна да таго, як у свой час, паведваючы праваслаўныя храмы і слухаючы там цудоўныя харавыя спевы (Барцініскі, Чайкоўскі, Грачанінаў, Рахманінаў), людзі далучаліся да вышняй музычнай культуры, так і хары Мусаргскага ў мінскім спектаклі самі па сабе глыбока ўражваюць, дастаўляючы ні з чым не параўнальнае эстэтычнае задавальненне ("Ох ты, родная матушка Русь", тужлівыя мужчынскія хары раскольнікаў, трагічнае "Батя, батя, выйди к нам" – толькі малая частка іх). Можна бясконна хадзіць на спектакль толькі дзеля таго, каб слухаць гэтыя

хары. У гэтым бязумоўная заслуга галоўнага хормайстра Ніны Ламановіч, хормайстраў Г.Луцэвіч і С.Аграновіч.

Але хор у спектаклі вабіць не толькі высокай вакальна-музычнай культурай, выразнасцю гучання і чыстай інтаніравання. Даўно і добра знаёмы нам па іншых спектаклях харысты адчулі сабе артыстамі! Гэта ўжо заслуга рэжысёра-пастаноўшчыка спектакля Маргарыты Ізворска. Хор зажаў жаўцём сваіх герояў – на іхчасце, харавая партытура Мусаргскага не толькі дае такую магчымасць, але якраз і прадугледжвае ўдзел актыўнай, дзейснай людскай масы, якая жыва рэагуе на тую ці іншую сцэнічную сітуацыю.

А героі гэтыя ў оперы бясконца разнастайныя. То гэта хвацкія, бесшадныя стральцы, то разгубленыя, згубіўшы веру "прышлыя людзі", то апантаныя рэлігійныя фанатыкі. І гэта ўсё – хор. Але хор у тэатры адзіны! Якая ж складаная, шматгранная праца артыста опернага хору, які не толькі агульнае складанішную партытуру, але і павінен пераўвасабляцца на сцэне, выконваючы волю рэжысёра.

І тут я мушу варнуцца да таго, што ў пачатку сваіх нататак вызначыла як свайго роду адкрыццё, якое падарыў публіцы наш оперны тэатр, калі стварыў цэласнае, эмацыйна-ўражальнае музычна-сцэнічнае дзеянне. Немаля заслуга ў гэтым мастака-пастаноўшчыка Вячаслава Окунева, які прапанаваў цікавае вырашэнне дэкарацый да спектакля. Вельмі тонка знойдзена патрэбная мера ў спалучэнні сцэнічнай умоўнасці з традыцыйнай для оперы і так любімай публікай тэатральнай відовічнасцю.

Усё, што адбываецца на сцэне ў вясні разнапланавых паводле афармлення карцінах оперы (Чырвоная плошча з храмам Васіля Блажэннага; багаты, з прэтэнзіяй на сўрапейскі густ, маскоўскі кабінет князя Галіцына; Стральцкая слабада ў Замаскварэччы; хароміны Хаванскага, раскольніцкі скіт у сасновым бары), своеасабліва ўпісваецца ў вылізную ўмоўна-тэатральную раму-каркас, што раскінулася над дэкарацыямі, над сцэнай. Яна аб'ядноўвае дзеянне, абумоўлівае ягонае адзінства. Вылізны царкоўны купал, які сыходзіць у вышыню, контуры старажытнага шлема – сімвал рускай славы, шацёр, увянчаны крыжам, – дэкарацыя ў кожнай карціне змяняюцца, "рама" дапаўняецца ў залежнасці ад сцэнічнай сітуацыі. Нязменным застаецца, хоць і трансфармуецца на працягу дзеяння, толькі доўгі станок-мост у глыбіні сцэнічнай прасторы, які дазваляе пастаноўшчыку выбудоўваць складаныя выразныя шматзрукоўныя кампазіцыі, майстэрскі выкарыстоўваць усю глыбіню сцэны, пазбягаць манатонных фронтальных мізансцэн. А "рама", якая абрамляе сцэну, застаючыся нязменнай на працягу ўсяго спектакля, у рэальнасці рэшт рушыцца, рассяўваецца ў вышыню ў сцэне самаспалення, нібыта папшыраючы цесную зямную прастору, сімвалізуючы духоўнае вызваленне.

Работа Маргарыты Ізворска над сцэнічным вырашэннем "Хаваншчыны" заслугоўвае спецыяльнага даследавання. Яна суічуная музыцы, вынікае з яе, вызначаецца ёю пры адсутнасці знішчальных сцэнічных эфектаў (яны былі б тут не на сваім месцы). Глыбока прадумана лінія сцэнічных паводзінаў кожнага персанажа, аж да эпізодычных. Мізансцэны натуральныя і выразныя. Якое тонкае, тактоўнае, напрыклад, з'яўленне сярод тых, хто моляцца, Марфы з князем Андрэем (сцэна ў скіце), як удала ўпісваецца іх апошні дуэт у тое, што адбываецца. Гэтая кульмінацыйная сцэна – надзвычай цікавая для пастаноўшчыка. Яна пабудавана на цудоўнай музыцы, якая доўжыцца, цягнецца бясконца. Але ў тэатры трэба не толькі *слухаць*, але і *глядзець*. А на сцэне ж у гэты час не адбываецца ніякіх знешніх дзеянняў, ніякіх падзеяў! Што загадае рабіць рэжысёр? А *нічога!* Толькі прыслухацца да музыкі, даверыцца ёй. У ёй заключана ўсё – адчай, страх, туга, надзея. Так і зрабіла рэжысёр. Але колыб за гэтым "нічога" хаваецца пакутлівых пошукаў, роздумаў, бяссонных начэй! Няспешна, нібыта ў запаволенай здымцы, журботныя постаці ў белым адзенні, якія падаюцца ірэальнымі, рухаюцца вакол скіта. Яны то цесна групуюцца, змыкаюцца вакол Дасіфея, то разыходзяцца, растуць у бясконцай глыбіні сцэны...

Так заканчваецца гэты спектакль, выклікаючы "ачышчэнне праз пакуту" – знакімы Армыстоцелеў катарсіс. І тады – падпарадкоўваецца моцы мастацтва, забываецца, што ты крытык, перастаеш аналізаваць, заўважаць, як *гэта з'яўляецца*. А "зроблена", увасоблена на сцэне тэатра не проста опера, а бяссяротная народная музычная драма, надзвычайна актуальная ў наш "смутны час".

Размову пра выканаўцаў сольных партый я пакінула пад канец сваіх на-

татак. І не таму, што палічыла яе другаснай. Якраз наадварот. Поспех кожнага спектакля вызначаецца ў першую чаргу складам салістаў, прыгажосцю і сілай іх галасоў, іх акцёрскім майстэрствам. Тэатр не мог узяцца за такое маштабнае палатно, не маючы высокапрафесійных спевакоў. І паліма першыства ў кожнай рэцэнзіі належыць менавіта ім – як гэта і адбылося, калі складаць меркаванні пра "Хаваншчыну" на падставе водгукаў у беларускай прэсе.

Няхай даруюць мне салісты, але я дазволю сабе абмежавацца тут толькі самымі агульнымі ўражаннямі. Я пабывала на пяці паказах "Хаваншчыны" (столькі іх было на дзень напісання артыкула) – бадай што з усімі выканаўцамі. А кожная партыя ў спектаклі забяспечана не адным, а двума-трыма і больш артыстамі. Усе яны па-свойму добрыя, яны арганічна ўжываюцца ў спектакль і спрыяюць яго поспеху: абодва Дасіфеі (В.Кавальчук, голас якога мякка і прыгожа гучыць на працягу ўсяго спектакля, і Я.Пятроў, які падкрэслівае ў героі фанатызм, апантанасць), абодва Іваны Хаванскія (нядучыя басы нашага тэатра – А.Мельнікаў і А.Кеда), два барытоны ў адказнай партыі Шакавітага (М.Маісеев і У.Пятроў). За права ўвасаблення цэн-



Сцэна са спектакля.

тральнага жаночага вобраза – Марфы – у тэатры сапернічаюць чатыры спявачкі. Вобраз фанатычнай раскольніцы, створаны прымай тэатра Н.Рудневай, больш звыклы, традыцыйны. Такой мы ведаем знакамітую Марфу Ірыны Архіпавай. Тры маладзенькія Марфы (В.Якушэвіч, Э.Рыжановіч і дэбютантка Акуліна), нягледзячы на цалкам зразумелую сцэнічную нявдаўнасць, вабяць свежацю галасоў, шчырасцю і неспасрэднасцю. Другі жаночы вобраз, Эмы, даручаны В.Курбанскай і А.Масвіной. І толькі малады князь Андрэй Хаванскі (Я.Нялепа) не мае пакуль дублёра ў спектаклі, застаецца "незаменным". Пераканаўчыя абодва князі Галіцыны, якія спявалі ва ўсіх спектаклях, – С.Франкоўскі, лепшы на сённяшні дзень тэнор, надзея тэатра, і В.Мінгалёў. Асобна трэба сказаць яшчэ пра двух тэнараў, якія спрыя-



Сцэна са спектакля.

юць поспеху спектакля, – В.Стральчэню (Кукла-стралец) і Г.Чэпікава, які стварыў вобраз непараўнальнага Пад'ячага. Не страцілі беларускія спявакі смак да опернага мастацтва, спяваюць і іграюць з бачным задавальненнем.

І ў заключэнне некалькі словаў пра рэспубліканскую прэсу, якая апэратыўна адгукнулася на першыя ж спектаклі. "Творчым крэда тэатра і яго новага мастацкага кіраўніка" слухна называе спектакль газета "Культура". "Хаваншчына", якую чакалі", "Беларускія бераті Мусаргскага" – такія назвы газетных водгукаў на прэм'еру.

Іншыя рэцэнзенты, зрэшты, адзіўляюцца, шчыра не разумеюць, чаму гэта да "Хаваншчыны" амаль адначасова звярнуліся тры вядучыя тэатры – Вялікі ў Маскве, Марынка ў Санкт-Пецярбургу і Тэатр оперы і балета ў Мінску. "Тэатры павалелі на "Хаваншчыне"! Навошта яны ставяць гэтую оперу?" – пытаецца пасля прэм'еры "Наша Ніва" (13 чэрвеня 2003 г.) вуснамі, на гэты раз, не простага газетнага рэпарцёра, але музыканта з кансерваторскай адукацыяй. "Навошта былі патрачаныя немалыя грошы, час і намаганні? Бо ў "Хаваншчыне" (акрамя уверцюр) нават самая палкая фантазія не адшуквае ніводнай прыгожай мелодыі (!). З школьных урокаў музыкі, з смяротна нуднай тэлетрансляцыі спектакля Вялікага тэатра паўстае вобраз оперы несвыясна доўгай, без сюжэта, сэнсу і драматургіі (!). Затое з прэтэнзіяй на "адлюстраванне сутнасці расейскай душы"!"

Размова пра значнасць прэм'еры і асаблівае яе сцэнічнае ўвасабленне тэатрам у іншых рэцэнзіях падмяняецца тэндэнцыйнымі развагамі пра падзеі ў жыцці Расіі XVII ст., няўклоннымі спробамі супрацьпаставіць гістарычныя лёсы беларускага і рускага народаў. Дзеля гэтага рэцэнзенты дазваляюць сабе скажаць саму ідэю, закладзеную Мусаргскай у аснову оперы, а разам з гэтым і спрабуюць пераканаць чытача, што геніяльная народная музычная драма – гэта і не опера зусім, а толькі "музычныя фрагменты на ўласны тэкст".

Гэтая абсурдная, абразлівая для памяці кампазітара думка з непрыхаваным захапленнем прынозіцца ў працытаваным вышэй артыкуле "Нашай Нівы". Чытаем Ю.Андрэеву: "Опера пісалася ў 1875-81 гг., калі кампазітар патанаў у віры алкагалізму. Нават творца скончыць не здолеў – памёр, пакінуўшы бясстэжны жмут нотных аркушаў, спісаных дрыготкай рукою "горкага п'яніцы". Вось так! "Хаваншчына" без палітыкі!" – называе свой артыкул аўтар. Але што ж гэта такое, як не самая адкрытая палітыка?!

Налёт сенсацыйнасці, абырыванне, смакаванне каліяцэатральных падзеяў, фамільнае, панібратскае абыходжанне са святымі імёнамі ("наш Моцешцішэ"), знарок кідкія скандальныя загаловкі артыкулаў замест сур'ёзнай прафесійнай размовы характэрныя для многіх СМІ. "Хаваншчына" – правал ці перамога?" – так названы рэпартаж пра прэм'еру ў газеце "Совetskая Беларуссия", якая, дарэчы, у свой час славілася апэратыўнасцю і высокім прафесійным узроўнем асвятлення важнейшых падзеяў музычна-тэатральнага жыцця.

Час патрабуе ашчаднага стаўлення, умелай, тактоўнай, прафесійнай прапаганды высокага класічнага мастацтва. Бо менавіта яно – паказальнік узроўню культуры кожнага грамадства.

Пераклад з рускай мовы.

Фота В.Майсёнка.



## У СЁМЫ РАЗ

### Нацыянальны тэатр балета і кампанія "Філіп Морыс" аб'явілі лаўрэатаў балетных прэмій

Таццяна Мушынская

...Над вуліцамі і праспектамі Мінска якраз напярэдадні Новага года і адразу пасля яго літаральна лунала выява балерыны. Партрэт вельмі прыгожы – рамантычны і летуценны. Артыстка – у белых, лёгкіх, "шапэ-наўскіх" цюніках, зафіксаваная ў момант такога ж лёгкага, празрыстага, паветранага палёту...

Гэта знак свята. На пачатку 2004 года яно чакала ўсіх аматараў харэаграфіі. Кампанія "Філіп Морыс" разам з Нацыянальным акадэмічным тэатрам балета ў сёмы раз назвала лаўрэатаў балетных прэмій "Філіп Морыс дэбют" і "Жыццё ў мастацтве".

Як вядома, "Філіп Морыс", буйнейшая ў свеце кампанія па вытворчасці тытунёвых вырабаў, другая ў свеце па вытворчасці прадуктаў харчавання і трэці ў свеце буйнейшы вытворца піва, ужо больш за 40 гадоў займаецца дабрачыннай дзейнасцю. Балетная прэмія "Філіп Морыс" была ўсталявана больш за 25 гадоў таму, у 1977 годзе, і з таго часу яна рэгулярна ўручаецца ў Венгрыі, Чэхіі, Славакіі і Швецыі. А з 1997 года – у Расіі і Беларусі. Але падтрымка выдатных дасягненняў у галіне балета – гэта толькі адзін з напрамкаў дабрачыннай дзейнасці кампаніі.

Беларускае прадстаўніцтва "Філіп Морыс" супрацоўнічае з нашым Нацыянальным акадэмічным балетам ужо сем гадоў, таму можна лічыць, што склалася пэўная традыцыя, акрэслілася тэндэнцыя. І таму варта нагадаць чытачу часопіса напярэдніх лаўрэатаў прэмій "Філіп Морыс дэбют".

Імі былі Кацярына Фадзеева (па выніках 1997 года), Руслан Мінін (1998), Аляксей Турко (1999), Ігар Сядзько (2000), Вольга Гайко (2001), Ігар Артамонаў і Аляксандр Бубер (2002). Большасць напярэдніх лаўрэатаў "Філіп Морыс" па-ранейшаму ўпрыгожваюць нашу труп, за выключэннем Аляксея Турко і Ігара Сядзько, якія некалькі гадоў таму перабраліся ў Санкт-Пецярбург, у тэатр Барыса Эйфмана. (Заўважце, у спісе лаўрэатаў пераважаюць танцоўшчыкі, а не балерыны. Гэта натуральна, бо попыт на іх ва ўсіх харэаграфічных труп свету непараўнальна большы. Яшчэ ў час навучання адораных ад прыроды і захопленых будучай прафесіяй хлопчыкаў менш, чым дзяўчынак.)

Чатыры гады таму кампанія "Філіп Морыс" заснавала яшчэ адну прэмію – "Жыццё ў мастацтве". Яна прысуджалася артыстам, якія сваім высокім майстэрствам стваралі традыцыі айчыннага балета. Лаўрэатамі гэтай прэмій ў мінулыя гады былі такія "зоркі" беларускага балета, як



Людміла Бржазоўская, Юрый Траян, Таццяна Яршова.

Сёлета прэмій таксама было дзве. У намінацыі "Філіп Морыс дэбют" журы (у складзе В.Елізар'ева, Ю.Траяна, Л.Бржазоўскай, Т.Яршовай, Ю.Чурко і В.Шавялевіча) аднадушна прагаласавала за маладую салістку тэатра Людмілу Кудраўцаву. А прэмію ў намінацыі "Жыццё ў мастацтве" сама кампанія прысудзіла мастацкаму кіраўніку Нацыянальнага балета Валянціну Елізар'еву. Першая прэмія складае 5000, другая – 2500 долараў. Гэта самая значная ў нашай краіне ўзнагарода, адрасаваная дзеячам мастацтва.

А цяпер крыху больш падрабязна пра абяцальную маладую балерыну Людмілу Кудраўцаву, якую шырокая публіка, на жаль, ведае зусім мала. Яна мінчанка, вырасла ў сям'і мыльнікаў. Сярод блізкіх людзей ніхто дачынення да мастацтва не меў. Людміла скончыла Беларускаю харэаграфічную вучэльню, дзе займалася ў народнай артысткі Беларусі Клары Малышавай.

Сёлетні сезон для балерыны – юбілейны. У тэатры яна ўжо дзесяць гадоў, большую частку з іх пратанцавала ў кардэбалете. Некалькі сезонаў таму з тэатра на год сышла выканаўца многіх выдучых партый у класічным і сучасным рэпертуары Кацярына Фадзеева, бо падпісала кантракт у адну з труп Заходняй Еўропы, – менавіта тады кіраўніцтва вымушана было спрабаваць на яе ролі зусім маладых артыстак. Літаральна за некалькі сезонаў Людміла Кудраўцава засвоіла многія складаныя парты ў рэпертуары тэатра, якія патрабуюць і добрай тэхнічнай школы, і чыста фізічнай выносливасці, і моцнага дыхання. І, вядома ж, артыстызму.

З класікі Людміла танцуе Аўрору ў "Спячай красуні", Эсмеральду і Жызель у аднайменных балетах. У сучасным рэпертуары выступае ў партыях Фрыгіі ("Спартак"), Джульеты ("Рамэо і Джульета"), Каханай ("Карміна Бурана"), Жар-птушкі ў аднайменным балете. Партыі Евы ў "Стварэнні свету", Польнары ў "Карсару" і Машы ў "Шчаўкунку" балерына падрыхтавала ў мінулым, 2003 годзе. "Яна не проста засвоіла ролі, а зрабілася Асобай у мастацтве", – так лічыць мастацкі кіраўнік Нацыянальнага балета Валянцін Елізар'ев.

Творчыя поспехі Людмілы пацвердзіліся і падчас апошняй гастрольнай пасадкі трупы ў Кітай. У Шанхаі і Пекіне беларускія артысты паказвалі тры спектаклі – "Рамэо і Джульета", "Шчаўкунку" і "Лебядзінае возера". Балетам "Рамэо і Джульета" ў выкананні беларускіх артыстаў зак-



# "АНЕГІН" У СТАКГОЛЬМЕ

Ларыса Вішнеўская



Сцена з балета «Спячая красуня».  
Аўрора – Л.Кудраўцава, Дзеір – У.Даліх.



Сцена з балета «Жызель».  
Жызель – Л.Кудраўцава, Альберт – Л.Артамонаў.



Сцена з балета «Спартак».  
Спартак – Р.Мінда, Фрэнсіс – Л.Кудраўцава.

рымуся міжнародны фестываль, у якім удзельнічалі артысты многіх краін, у тым ліку Расіі, ЗША і іншых. Людміла Кудраўцава танцавала ўжалец у двух апошніх спектаклях, на адным з іх, дарэчы, атрымала сур'ёзную траўму.

Тым не менш, гэта не перашкодзіла артыстцы пасля ўрачыстай цырымоніі ўручэння прэміі «Філіп Морыс дэбют» выканаць галоўную партыю ў балете «Жызель» (хоць пэўная рызыка была і за кулісамі на працягу ўсяго спектакля дзякуючы вопытным траўматалагам).

Гэты спектакль быў выбраны невыпадкова. Па-першае, тэатр імкнецца, каб глядач, які наведвае ўрачыстыя цырымоніі, мог пабачыць розныя харэаграфічныя творы. Раней сярод іх былі балеты «Спартак», «Сон у летнюю ноч», «Кармэн-сюіта», «Эсмеральда». А па-другое, галоўная партыя ў гэтым спектаклі належыць да ліку любімых роляў самой Людмілы. Яна рыхтавала Жызель з дзяцюка балерынамі, чый талент літаральна з'яўляўся ў гэтым спектаклі, – Людмілай Бржазоўскай і Таццянай Яршовай.

Адметнасць творчай індывідуальнасці любога артыста асабліва відачная, калі ты параўноўваеш выканаўцаў адных і тых жа роляў. І калі параўнаць, напрыклад, Вольгу Гайко, болей маладую артыстку, і Людмілу Кудраўцаву (яны абодзве выконваюць партыю Эсмеральды, Жарштушкі, прынцэсы Аўроры), дык відаць, што Вольга ўласніца эмацыянальнай кідкасці, бравурыскасці, падкрэсленая віртуознасцю выканання, а ў Людміле пераважаюць якасці артысткі лірыка-рамантычнага плаіну. У В.Гайко кожная лінія танца падасцяга, малюецца з асаблівай, графічнай дакладнасцю, У.Кудраўцавай пашчотныя і ласцівыя лініі пластычна літаральна растуць і павятраюць.

Наогул у Людмілы вельмі прыгожая пластыка руху, вытанчаныя сілкі, атнац, гнёткасць пластычных ліній. Вока прафесіянала адзначыць яе надзвычайна лёгкія паветраныя скачкі ў падтрымках, віртуозныя заноскі спеўна-запаўненыя арабескі. Зрэшты, артыстка, якая танцуе, трэба бачыць. Апісваць дасканалую прыгажосць словам – у нечым і марны занятак.

Мне даводзілася бачыць розных выканаўцаў гэтай класічнай партыі,

якая балерынамі ўспрымаецца гэтак сама, як успрымаюцца драматычнымі артысткамі герані шылераўскага і шэкспіраўскага рэпертуару. Сярод убачаных былі рускія балерыны Галіна Утанова, Кацярына Максімава, Людміла Семяняка, Ніна Ананіяшвілі; з беларускіх – Людміла Бржазоўская, Людміла Сінельнікава, Таццяна Яршова, а пазней – Інэса Душкевіч і Натэла Дадышкіліян.

Калі параўноўваць плён творчых пошукаў нашых артыстак, дык варта заўважыць, што хтосьці ў гэтай партыі здзіўляе чысцінёй рамантычнага стылю, хтосьці свабодай адчування сябе ў прасторы спектакля. У кожнай балерыны былі свае знаходкі. Але да сённяшняга дня найперш успамінаюцца сапраўды трагічныя, сапраўды ўзрушальныя спектаклі з удзелам Людмілы Бржазоўскай і Інэсы Душкевіч.

Усе артысты, якія выступалі ў спектаклі пасля сёлетняй ўрачыстай цырымоніі, былі на вышыні. І Л.Артамонаў (Альберт), герой-каханак, – як мяркую крытыка, ён усе больш упэўнена засвойвае класічны і сучасны рэпертуар. І М.Важнавец (Мірта), чые герані часцей маюць адценне «жакавай жанчыны», і А.Фурман (Ганс), артыст, які па-ранейшаму знаходзіцца ў цудоўнай творчай форме. І кардэбалет, дзівосна зладжаны і ў першай, і асабліва ў другой дзеі, у танцах вліс.

Увогуле, калі досыць прадстаўнічая публіка так уважліва, у паўночнай, абсалютнай цішыні ўспрымае старадаўні рамантычны балет, створаны ў першай палове XIX стагоддзя, – ці не аднака гэта высокага выканальніцкага майстэрства і трываласці мастацкай канструкцыі спектакля?

Літаральна за некалькі дзён да ўрачыстай цырымоніі Нацыянальным балет Беларусі вярнуўся з гастрольнай паездкі ў Кітай. Наступным днём пасля ўручэння прэміі і квестак В.Елізар'еў ад'язджаў у Японію, дзе ён ставіць балет Ц.Пуні «Эсмеральда» (асістэнт пастаноўшчыка – Т.Яршова).

Парадземся, што пачатак 2004 года аказаўся для беларускага балета такім багатым на падзеі.

Фота В.Майсена.

Я зразумела, як эндузілася душа па рамантычнаму спектаклю, калі ўбачыла на афішы назву балета «Анегін» у харэаграфіі Джона Кранко на музыку Пятра Чайкоўскага. Пасля чатырнаццацігадовага перапынку на сцэне Каралеўскай оперы ў Стакгольме пушкінскія героі зноў кахаюць, пакутуюць і прымаюць няпростыя рашэнні. Новае пакаленне салістаў праходзіць «бывае хрышчэнне». Першы раз «Анегін» быў пастаноўлены Каралеўскім балетам у 1976 годзе. Гэта была першая замежная кампанія, што атрымала дазвол танцаваць «Анегіна» пасля Штутгартскага балета.

Джон Кранко стварыў гэты балет перш за ўсё для сваёй музы Марсі Хайдзі (Marcia Hayde). Прэм'ера балета адбылася ў 1965 годзе ў Штутгарце. Прэм'еру танцавалі Марсія Хайдзі (Таццяна) і Рэй Бара (Анегін). «Джон лічыў, што харэаграфія павінна ісці ад танцоўшчыка, нават калі яна пабудавана на класічнай аснове», – успамінае Эган Мадсен, першы выканаўца ролі Ленскага ў Джона Кранко. Па-дэ-дэ для Таццяны з Анегіным і варыяцыі Ленскага з'яўляюцца яркім прыкладам гэтага. Тэхнічны патэнцыял танцоўшчыка неабходны для выяўлення эмацыянальнага характару ролі.

Некаторыя крытыкі называюць Джона Кранко балетным апавядальнікам і папракаюць у тым, што ён залішне літаратурны і сентыментальны. Але ўсё гэта кампенсуецца ўстацівым Кранко пачуццём тэатра, магіяй сцэнічнага дзеіства, якая зачароўвае публіку.

Джон Кранко прапонуе нам прачытаць «Анегіна» на адным дыханні, залпам, захапляючыся інтрыгай і адначасова боючыся зазірнуць у канец. Ён запрашае глядача заміраць разам з Таццянай над яе лістом, плакаць над безмысцёвым целам Ленскага і смуткаваць разам з Анегіным.

Лёгка і паветраная харэаграфія Кранко, якая літаральна заварожвае глядача, вымагае ад артыстаў балета найвысокага прафесіяналізму. Цяжка ўявіць штосьці больш складанае, асабліва для выканаўцаў галоўных партый. Спектакль мае пераважна камерны характар, дзе засяроджана вакол чатырох герояў – Таццяны, Анегіна, Вольгі і Ленскага. А найперш – гэта драма Таццяны, гісторыя яе кахання. Але ў тым адметнасць Кранко як харэографа, што для кардэбалету створана мноства характараў, дзе кожны танцоўшчык можа выказаць сябе. «Кожны рух на сцэне драматычны і псіхалагічна матываваны. І разам з музыкой, дэкарацыямі і касцюмамі ўзнікае дзівоснае цэлае», – гаворыць Агнета Штёнцлаф-Валку (Agneta Stenlof-Valcu), балетмайстар-пастаноўшчык «Анегіна» ў Стакгольме.

У балете не выкарыстана ніводнага такту з оперы «Яўген Анегін». Эган Мадсен усталяваў, як Джон Кранко з выканаўцамі галоўных роляў пайшлі ў кю, каб паглядзець папулярную тады рускую канверсію оперы Чайкоўскага «Яўген Анегін», якая, як і твор Пушкіна, сталася адной з крыніц натхнення. Ён лічыць, што Кранко хацеў адчуваць сябе малым свабодным ад шырока вядомай опернай музыкі, але пры гэтым захаваў музычную моў Чайкоўскага. Аранжыроўка зроблена Куртам-Хеліндам Штольдам.

Прыкладна тры чвэрці балета складаюць фартэішныя кампазіцыі. У балете выкарыстаны фартэішныя цыкл «Творы года», камічная опера «Чаравічкі», з якой узяты арыя, харавае партыя і некалькі інструментальных нумараў: выкальняе сцэна сапраўна, тэнара і аркестра з «Рамэа і Джульет» паслужыла матывам для галоўнай тэмы па-дэ-дэ Таццяны і Анегіна ў першым акце, па-дэ-дэ з трэцяга акта пабудавана на сярэдняй частцы «Франчэска да Рыміні», танцы вальс, мазурка і палінез узяты з фартэішных кампазіцый.

Інтэнсіўны спектакль далікатна, камерна, трапятліва і надзвычай пранікліва. «Якая бедная паззі ў «Анегіне?» – пісаў П.Чайкоўскі, захоплены

паэтычнасцю, чалавечнасцю і прастамай сюжэта. Гэта пачуццё перадаецца дзякуючы дырыжорам Грэхаму Бонду (Graham Bond), якому ўдалося адчуць усю лірычнасць і драматычную глыбіню Чайкоўскага.

Грэхам Бонд – дырыжор з багатай творчай біяграфіяй. Як запрошаны дырыжор ён у 1970-ых працаваў два сезоны разам з Рудольфам Нурывым, з такімі вядомымі харэаграфамі, як Алісія Маркава, Ірына Кіліян, Фрэдэрык Антан і іншымі. Ён дырыжыраваў у тэатрах імя Станіславаўскага і Вялікім у Маскве, у Марыніцы ў Санкт-Пецярбургу; (Дарэчы, у складзе аркестра нямала рускіх імёнаў, у опернай трупе сапраўна з Екацярынбургу Кацярына Марозава стывае партыю Адамы ў «Любоўным папое» Даніэлі, у балетнай трупе таксама некалькі рускіх танцоўшчыцаў і, як мне скажы, нават адзін малады танцоўшчык з Беларусі).

Цудоўныя касцюмы і сцэнаграфія Юргена Роса (Jurgen Rose) – складнікі ностеху спектакля, у якім арганічна перададзена атмасфера пушкінскага рамана. У першым акце – гэта белая памешчыцкая сядзіба ў акружэнні бяроз, плесцення крэслы, ідылія няспешнага высковага жыцця. Дзея пачынаецца з узняцця празрыстай заслоны з маніграмаю ЕО. Першыя сцэны ў асноўным паптамінныя, часам нагадваюць «Жызель». З'яўленне Ленскага, яго варыяцыі і дует з Вольгай надзіва гарманічна спалучаюцца па сваёй цяжучай кантыленавай пластыцы з мяккімі лініямі дэкарацый і аранжыраванай «Баркаролай» з «Пораў года». Абрамленне для «начнога» па-дэ-дэ (спальня Таццяны) – спалучэнне бірузовых і бэжавых тонаў, старасвецкай карнікі і букет сланечнікаў у вазе.

У сцэне пісьма выкарыстана вялікае люстра – старадаўні спосаб імпаваць адбегі, калі за нацягнутым на раму цоцем руху танцоўшчыкаў паўтараць іхнія «дваіня».

Майстэрні Каралеўскай оперы – адзіны ў свеце, што атрымалі дазвол Юргена Роса на выбар дэкарацый, бо фарбы паліграфічных утрымлівалі шкодныя для адароў кампаненты і таму былі непажаданыя для выкарыстання. Дзякуючы супрацоўніцтву Каралеўскай оперы з Каралеўскім тэатрам Капенгагена гэтыя два тэатры з'яўляюцца адзінымі ў свеце, што танцуюць «Анегіна» з арыгінальнымі дэкарацыямі. Акрамя таго, існуе творчы абмен («friendly exchange») паміж сцэнамі: у двух спектаклях «Анегіна» бліскуча выступіла пара з Капенгагена (Caroline Cavallo ў ролі Таццяны і Jean-Lucien Massot у ролі Анегіна), а пара з Каралеўскага балета стануе ў балете Аляксандра Патманскага «Шчаўхноч» у Капенгагене.

У «Анегіне» прадстаўлены тры каманды Каралеўскага балета. Таццяну і Анегіна танцуюць Marie Lindqvist – Dragos Mihalcea, Jenny Nilsson – Brendan Collins і Anna Valev – Hans Nilsson. Я бачыла шэсць спектакляў з першай і трэцяй «камандамі» і гэсцей з Капенгагена.

Пісьма пра балет складаюць з прычыны суб'ектыўнасці ацэнак. У ролі Таццяны найбольш выразнай мне падалася Аліна Валсэ. Балерына валодае прыроднай грацыяй, вытанчанай мяккасцю ліній. Па-дзяючаму кволая геранія Аліны Валсэ паказвае прайсць росту жаночай душы – ад паўных дзіцячых мрояў да нараджэння кахання. Яе Таццяна, зачараваная адасобенным, паглыбленым у свае думкі Анегіным (Ханс Нільсан), падзвычай дастанерная ў сваёй першай нямётлай дзявочай любові. Рухі яе ў першым акце нагадваюць пырханне матылька.

Таццяна Мары Ліндквіст напачатку здаецца толькі задуманым цёплым скарбам гарэзы-сестры Вольгі ў выкананні Наталі Нордквіст. З кінгаю ў руках, яна не выказвае аніякай цікавасці да падрыхтоўкі свята і прымерка ўбораў. Яна меланхолічная і паглыбленая ў сябе. І з'яўленне Анегіна – велізарнае для яе ўзрушэнне. Пачуццё, што нечакана ўспыхнула, выяўляюцца ў кожнай





Сцэна з балета "Анегін". Па-дэ-дэ з 3-й дзеі. Таццяна – Анна Валеў, Анегін – Ханс Нільсан.

ным жэсце. Пнуткая, з паветравымі скачкамі і дакладнымі позамі. Марыя Ліндквіст стварае надзвычай адухоўлены вобраз Таццяны.

Драгас Міхаліца – класічны Яўген Анегін, чарнавалосы, статны прыгажун, вялікасвецкі дэцэдэ, які стаіць ад жыцця. І танец яго бездакорны: вярчэнне, скачок – усё гаворыць пра добрую класічную школу. Часам ствараецца ўражанне, што танцаваць яму гэтак жа лёгка, як дыхаць. Ягоны Анегін – цынчны, насмешлівы, з пачуццём уласнай перавагі над усімі, хто побач. Часцей сумны і заўсёды эгаістычны. Каханне Таццяны яго абшчырае, а ў сцэне мяккіх проста раздражненне.

Але я аднаго перавагу больш сталаму і глыбокаму прачытанняю ролі Хансам Нільсанам. З першага яго з'яўлення на сцэне вымалёўваецца эгаістычная натура, якая прыносіць няшчасце ўсім вакол і сардэчны боль самому сабе. Яго паліжылі і лёгку насмешлівае стаўленне да Таццяны змяняецца адасобленасцю, на самай справе ён дзесяці дзяўка (асобліва ў варыяцыі, пабудаванай на піруэтах).

У сцэне пісьма (сон Таццяны) ён пачыночны і закаханы, што з'яўляецца яркім кантрастам першага сцэне, бо гэта, уласна, не Анегін, а мроі Таццяны пра яго (Таццяна засыпае над пісьмом, і з люстэрка выходзіць Анегін). Яго дуэт з Аннай Валеў вельмі арганічны. Романтичныя па-дэ-дэ напоўнены страцю і жаданнем, а таксама мноствам разнастайных высока падтрымак, характэрных для харэаграфічнага стылю Джона Кранко.

Другі акт – бал у Ларыных. Тут у Кранко з'яўляецца князь Грэмін, сябар сямі і магчымы жаніх Таццяны. У вялікай ансамблевай сцэне мяккі Кранко напўняе прастору не часовай кардыналету, а ідэалягічным характарам. Няўзлюбныя танцы пажылых гасцей кожны раз выклікалі смех у зале.

Халодны і ганарлівы Анегін, падарэслена не заўважаючы гасцей, раскладае пасьянс за картаным столікам на авансцэне. Драматургічны выбудаваны дзея падводзіць нас да сцэны, дзе Анегін вяртае Таццяне яе пісьмо. Глыбока пакрыўджаная Таццяна плача. Ён рве пісьмо на шматкі і ўкладвае абрыўкі ёй у руку. Вельмі кранальныя варыяцыя Таццяны, параненай бессардэчным адказам. Яна выглядае асабліва драматычна на фоне свята, якое працягваецца. У гэтым неспрэчны талент Джона Кранко – выклікаць уз-

рышэнне глядача, кітэсіс. Проста немагчыма заставацца абмяклым, дакранючыся да таямніцы тэатральнага дзеяства.

Выконваючы ролі Анегіна і Грэміна, Ханс Нільсан дэманструе ўласнае яму элігантнасць і чыстую маляўніцкасць танца. У кожным спектаклі ён працуе як драматычны акцёр, перадаючы думку, пачуцці свайго героя, напўняе танец унутраным рухам.

У сцэне флірту з Вольгай напружанасць увесь час узрасце. Тут матываваны кожны рух, кожны погляд. Таццяна, якая плача, здзіўленыя позіркы гасцей, "галубкі" Ленскі і Вольга... І як вынік раздражнення Анегіна – ягоны поўны дэбальскага каварства танец флірту з Вольгай – дробныя крокі, кручэнні, вострыя, быццам удары шпайгал, рухі... Здаюцца пунікскія рытмы!... пражорна Онегин с Ольгой пошёл, Ведёт её, скользя небрежно... И наклонясь, ей шепчет нежно Какой-то пошлый мадригал И руку жмет "

Усё гэта адбываецца падчас мазуркі, калі і спробы Таццяны супакоіць празмерна нясеўтую Вольгу, і збянтэжынасць Грэміна, і рэакцыя гасцей, і нястрымная рэвнасць Ленскага падводзяць дзеянне да непазбежнай кульмінацыі. Ад кжых апяляўх раз'юшанага Ленскага Анегін адлятае ў натоўп гасцей. Палыматка змяняе дэталі.

Сюла Ленскага перад дуэллю нечым падобнае да яго знакамітай арміі з оперы. Вельмі прыгожая варыяцыя, пабудаваная на арабесках, вярчэннях і паўмостках, часам нагадвае мне і варыяцыю Альберта з другога акта "Жызеці" Аскара Саломонсан (Oskar Salomonsson) з яго "керубінаўскай" зменшасцю проста ідэальна падыходзіць для ролі Ленскага. Закаханы юнак у романтичным тэмленні першага акта; у другім – астенелены рэвнасцю, ён не жадае прыслухоўвацца да голасу розуму. У ітэрытэратыі Джона Кранко Ленскі вымучаны выставаць сябе за героя, хоць па сутнасці герою не з'яўляецца. Ахвяра абставін, ён ідзе насустрач недарэчнай і трагічнай смерці.

Сцэна дуэлі поўная вострыні і драматычнага напалу. Злавесны бледны месяц, печыныя шаты дрэў, Таццяна і Вольга з жахам назіраюць, як у гаечку, у глыбін сцэны, павольна збліжаюцца дзве постаті. Напружанне даходзіць да мяжы, накіт дышанне зачырае. Страх! Усё так жаўтаста рэальна, так моцна, што міжволі забываеш, што гэта проста спектакль.



Сцэна з балета "Анегін". Вольга – Наталі Нордквіст, Анегін – Ханс Нільсан.

Артысту дадзена сілай таленту абуджаць у глядачах пачуццё судакранання з творчасцю. Напэўна, у гэтым і ёсць сутнасць тэатра. Парыў пачуццёў выклікаюць падхопліваюцца глядацкай залай і выклікае рэакцыю ў адзіна, якая нязвычайна артыста. Вядомы французскі танцоўшчык Патрык Дзюпон неяк звычайна: "Танцоўшчык не можа абмяжоўвацца толькі танцам, каб танцаваць. Неабходна, каб яму было што сказаць. Добры танцоўшчык той, што пасля сваіх герояў у сабе і жыве іх жыццём". Ханс Нільсан – цікавы танцоўшчык, чуйны і спрытны партнёр. У яго проста ювельніцкая надтрымка, а дзеянне з Аннай Валеў поўнае дзіўнай гармоніі. У яго выкананні прысутнічае пачатак і інтэлектуальны, і іштэтычны.

Прышло дзесяць гадоў. Трэці акт – вялікасвецкі бал у князя Грэміна. Таццяна стала жонкай князя, а расчараваны ў жыцці Анегін, які пасля доўгіх навіровак вяртаецца на радзіму і з'яўляецца на балі, пра гэта, канешне, не ведае. На балі сцэна Анегіна з дзяўчынамі – яшчэ адзін позірк Кранко ва ўнутраны свет героя, спроба матэрыялізацыі яго ўспаміны.

Даняральны і светлы дуэт Таццяны з мужам, Анегін – урыжаны: "...як суро-ва! Ёго не відзіць, з ним ні слова!" Далей – сцэна, характэрная для ўсіх актаў. На эмане карцін апускаецца празрыстая заслона, дзе адбываецца за ёю.

За канвой зніжэння падымае і вобразы мінлага жыцця: закаханая Таццяна, Ленскі, які памірае ад ражовага стрэлу, а на авансцэне Анегін імкнецца сабрацца з напільным пачуццём. Якой унутранай працы патрабуе выкананне гэтай ролі!

У фінальнай сцэне трэцяга акта музыка дасягае найвышэйшага напружання. Будучы Таццяны. Яна ўзрушана чытае ліст Анегіна і не хоча адпус-каць дышчэрага на службу мужа. З'яўляецца Анегін, і пачынаецца поўнае ўнутранай экспрэсіі і драматызму па-дэ-дэ. "В тоске безумных сожалений К ее ногам упал Евгенний..." Рухі танца перадаюць рух душы. Гэта трагічны дуэт людзей, пазбаўленых ілюзій на фоне магчымага будучага шчасця.

Перашы Марыя Ліндквіст пасталела, яе ўнутраны свет стаў больш вытанчаным. Яе Таццяне ўдалося з выключнай глыбіняй перадаць сум і адчай, з якімі яна прывяла рашэнне пакінуць Анегіна, і развітанне дуэт з ім (у ролі Анегіна – Драгас Міхаліца) яна праводзіць, амаль стрымана, па-жаночаму мудра.

Таццяна Анны Валеў болыш эмацыянальная, яна па-ранейшаму кахае Анегіна і часам здаецца, што яна гатовая адказаць на яго маленні. Тым мацней і трагічней ўспрымаецца яе рашучая і цвёрдая адмова. Паўтараецца – але з адваротным зместам – сцэна з пісьмом: цяпер Таццяна рве на шматкі ліст Анегіна проста ў ягоныя рукі.

У фінале, поўны адчаю, імкліва выбягае Анегін (Ханс Нільсан) з дому і з жыцця Таццяны "О, жалкий жребий мой!" А Таццяна на сцэне заломвае рукі ў няцерпным жадаю спыніць яго. Як многа можа сказаць мова жэстаў!

Артыстам Каралеўскай оперы ўдалося перадаць атмасферу і пачуцці пушкінскага рамана. Здавалася, што я гартую старонкі "Яўгена Анегіна", некагорыя рады проста "чыталіся" на сцэне. Не пакдала ўражанне, быццам я чую ўсё, што гавораць, шэннуць і крычаць са сцэны артысты. Даўнае адчуванне на балетным спектаклі, ці не праўда?

Аматэры на спектаклях "Анегін" у Сталгольме сведчаць пра тое, што людзі ўсё яшчэ прапугаць узнёслай красы. Прызнаюся, напачатку я сумнівалася, ці атрымаецца ў інавацыйна раскрыты таямніцы рускай душы, зразумець геній рускай паэзіі і музыкі? І была ўражана тым, як моцна адчувалася на сцэне пушкінскае дышанне, якім усё было бліжэй да майго ўспрымання галоўных герояў. У першыя пачуццёў я паслала Нільсану букет руж з запіскай: "Калі б Пушкін прысутнічаў на спектаклі, ён апладваваў бы Вам, Ханс!"

На мой погляд, спектакль атрымаўся. Прычыны – беражлівы і прафесійны падыход да матэрыялу, чуйны не толькі да Чайкоўскага, але і да Пушкіна дырыжор, удаа падбараны акцёрскі ансамбль.

На жаль, "Анегін" ішоў на сцэне толькі два месяцы (15 спектакляў). Прэзідэнт тэатра Тюрбэрн Эрыксан (Torbjörn Eriksson) растлумачыў, што такая рэпертуарная палітыка. Такім чынам удаецца ўтрымліваць у напружанні ітэраэ публіку, запрашаць артыстаў з шматых краін для ўдзелу ў пастаноўках тэатра на кароткі тэрмін і доўга не захоўваць дэкарацыі. На Каляды дзесяць разоў паказалі балет "Шчаўкунок" у харэаграфіі Пера Ісберга, а ў канцы студзеня – прэм'еру балета Джона Наймаера "Сон у летнюю ноч".

Нефактны з рускай мовы



# ХАНС НІЛЬСАН: "Любімыя ролі – Анегін і Пер Гюнт..."

Да гутаркі з вядучым танцоўчыкам Каралсўскай оперы мяне падпітурхнула бяспрэчная харызматычнасць яго асобы. Бо ў кожным спектаклі ўсе яго рукі і позы – сродак раскрыцця вобраза. Малюнак танца і музыкальная фразіроўка надзіва дакладныя. Асабліва гэта датычыць парты Анегіна. І першым пытаннем было, ці чытаў ён раман у вершах А. Пушкіна.

Так, чытаў у шведскім і англійскім перакладах. "Яўген Анегін" – раман у вершах, няпроста для перакладу і разумення. Прынамсі, так адчувалася ў пачатку працы над спектаклем. Ён адлюстроўвае падзеі першай паловы XIX стагоддзя. Але шмат ад разумення герояў было ўнесена харэаграфам, яго разуменнем, яго інтэрпрэтацыяй.

Шмат атрымалі мы як выканаўцы і ад нашых рэпетытараў. Мы працавалі з Віктарам Вальку. Ён танцаваў у гэтым балете ў канцы 80-ых і рэпетыраваў сваю ролю з танцоўчыкамі Джона Кранко, якія былі тут, у Швецыі, і вучылі Віктара. А Віктар, у сваю чаргу, вучыў нас...

У час пастаноўкі балета прысутнічаў таксама асістэнт са Штутгарту, які адказвае за спадчыну Кранко. У яго тэатры па сённяшні дзень беражліва захоўваюцца традыцыі майстра. У нашым тэатры захаваныя традыцыі пастаноўкі 70-ых гадоў, і ў сённяшнім спектаклі, як мне падаецца, у большай ступені.

– Чаму яшчэ адзін балет, які расказвае гісторыю кахання?

Гэта тое, што хвалюе. Калі б перад намі была простая гісторыя пра тое, як у фінале героі нарэшце знаходзяць аднаго аднаго, і пра гэта было вядома з самага пачатку, дык які сэнс ставіць такі спектакль? Мне падаецца, што чалавек, які прыйшоў у тэатр, хоча атрымаць крыху пакут. Інакш трэба ісці глядзець "Спячую красуню" або што-небудзь падобнае са шчаслівым канцом.

Як вы ўспрымаеце музыку балета "Анегін"?

– Яна вельмі дыскідна перадае эмацыянальны настрой. Акрамя іншых твораў, гэта фартэп'янная кампазіцыя Чайкоўскага. Яны фантастычныя дэталі, якія танцаваць партыю. Узяць, да прыкладу, трэці акт. Такая страдная музыка, у ёй столькі пачуццёў, што вярта толькі трапіць на музычную хвалю, каб сыграць сваю ролю. Мая партнёрка Анна Вальс – выдатная актрыса. Яна так шчыра іграе! Калі ёсць працэс творчага ўзгаднення, тады легка дадаваць назаўваж тое, што атрымаў ад партнёра.

– Вы працуеце ў Каралсўскай оперы ўжо шмат гадоў. Што самае прывабнае, на ваш погляд, у балете?

– Працэс знаходжання на сцэне. Гэта ўзнагарода за ўсю працу, асабліва ў тыя моманты, калі ўзнікае адзінства паміж музыкай, танцам і іграй. Танец цудоўны, але яшчэ цікавей ствараць сцэнічны вобраз. Я думаю, гэта самае захапляльнае ў тэатры.

У нас добры калектыў, і гэта важна. Мы праводзім у тэатры шмат часу і таму трэба мець працу, на якую ідзе з жаданнем нешта зрабіць. Я пачу, што ў мяне гэта ёсць.

– Ці павінны вы як танцоўчык трэніравацца кожны дзень?

– Так, у нас працоўны тыдзень з панядзелка па суботу. Дзень пачынаецца з ранішняга класа ў 10 гадзін, затым рэпетыцыя і, зразумела, спектакль.

– Калі ў вас сёння вечарам спектакль, ці павінны вы быць у класе наступным ранкам?

– Так, у 10 гадзін. У наступны дзень мы працуем, як звычайна.

– Чым вы займаецеся ў вольны час?

– Тады я дома з майё сям'ёй. У мяне – жонка і двое дзяцей. Дзве дзячынкі чатырох і трынаццаці гадоў. Я імкнуся быць з імі столькі, колькі гэта магчыма. Гэта мой лепшы адпачынак.

– Ці танцуе яшчэ хто-небудзь у вашай сям'і?

– Старэйшая дачка танцавала класіку і хіп-хоп. Але цяпер ёй больш падабаецца займацца коньмі, яна бярэ ўрокі коннай язды.

– Хто вызначае лёс танцоўчыка? Заняткі балетам трэба пачынаць у дзяцінстве, і часта гэтае рашэнне прымаюць бацькі. Як было з вамі?

– Калега майго бацькі, чья дачка займалася балетам, сказаў: "Чаму б Хансу не пачаць займацца балетам?" Так я пачаў браць балетныя ўрокі раз на тыдзень. Мне было сем гадоў, гэта было ў Амерыцы. У нас выкладала настаўніца, якая захапляла заняткі танцам. Нямат хлопцаў захаплялася балетам, і ёй, вядома, хацелася захаваць хлопчыка ў школе. Я працягваў танцаваць, і гэта ўжо быў мой выбар. Я прыехаў у Швецыю, калі мне споўнілася чатырнаццаць. Мае бацькі – шведы, але мы жылі ў Амерыцы, калі я быў дзіцём. Затым былі чатыры гады ў Каралсўскай балетнай школе і праца ў тэатры.

– Вашыя любімыя ролі?

– Анегін і Пер Гюнт.

– А цяпер я хачу распытаць пра вашу цікавую работу ў балете "Клямаві" (харэаграфія Пера Юнсана).

– "Клямаві" – сола, якое Пер стварыў для мяне ў 1992 годзе для фестывалю Арне Нардхейма ў Бергене. Сола для вяланчэлі працягласцю 12 – 13 хвілін – дзівоўная музыка. Творчы працэс быў хуткім і насычаным – мы працавалі над Сола два тыдні, потым я паехаў на фестываль, выступіў, пасля чаго гэты балет больш не выконваўся.

І вось восенню мне патэлефанавалі Сесілія Руз і Хакан Маер, якія адказваюць за спадчыну Пера Юнсана пасля яго смерці. Яны планавалі зрабіць рэтравечар у Moderna Dansteatern і хацелі, каб я станцаваў Сола. Гэта была вельмі карпатлівая праца – аднавіць гэты твор па запісах, відэа і маіх згадках.

Некалькі гадоў Пера няма з намі, але падчас працы я зноў сустрэўся з ім і ягонай творчасцю. Спачатку было цяжка працаваць. Але потым, калі ўспаміны вярнуліся разам з танцам, гэта было цудоўна.

– Якія вашыя творчыя планы?

– Цяпер я адчуваю ўсё асабліва востра, можа, таму, што нядаўна мне споўнілася сорак гадоў. Мая танцавальная кар'ера набліжаецца да завяршэння.

Некалькі гадоў таму, у 2000 годзе, у мяне была траўма калена. Складаная аперацыя, вымупаны спачынак больш як на год. У такія моманты задумваешся, ці зможаш наогул танцаваць зноў. Так прайшло некалькі гадоў. І вось мінулай восенню я атрымаў шанс выканаць партыі Прэміна і Анегіна, станцаваць пэўныя партыі за межамі тэатра. І я адчуваю, што па-ранейшаму магу танцаваць! Адчуваю сябе практычна так, як і да аперацыі.

У мяне ёсць пэўныя ідэі, але яны пакуль што не канкрэтныя. Не хачу гаварыць падрабязна, бо па натуре я чалавек крыху прымхлівы. Часта здараецца зусім не так, як запланаваў. Пажывём – пабачым. Апроч таго, у балетным свеце існуе такая істотная рэч, як узрост.

Калі буду ў форме, дык хачу танцаваць так доўга, як магчыма...

\* Пер Юнсан (1956 – 1998) – адзін з буйнейшых шведскіх харэаграфічных майстроў.

Пераклад з рускай мовы.

Гутарыла Ларыса Вішнеўская.

Фота Матса Бэкера.



Сцэна з балета "Анегін". Па-дэ-дэ і 1-ы дэ-дэ.  
Танцаваў – Анна Вальс, Анегін – Ханс Нільсан.



# ПАРТРЭТ МАСТАКА Ў ЛЮСТЭРКУ ЧАСУ

Да 90-годдзя Паўла Масленікава  
(1914 – 1995)

Вера Пракапцова

Перада мной даве фатаграфі. На адной – ма-  
тады, з выліняю кучараван павялічаны чалавек  
які задумліва глядзіць уніз, нібыта "ў сябе" – які  
яшчэ не вызідаўся не знайшоў свайго "я". На  
другой – мудры стары чалавек з адкрытым  
хатравым позіркам, які выпраменьвае  
імпульс-наказ усім, хто яго ведае, разумее або  
жадзіе зразумець.

Паміж двума фатаграфіямі-абліччамі гэта-  
га чалавека цэлае жыццё – жыццё-історыя  
жыццё-творчасць, жыццё-імгненне.

Павел Масленікаў нарадзіўся ў 1914 г. за тры  
гады да сацыялістычнай рэвалюцыі, і пайшоў у  
пішы свет у 1995 г. праз чатыры гады пасля  
распаду Савецкага Саюза. Яго асоба фарміра-  
валася паралельна з развіццём савецкай дзяр-  
жавы, і ў гэты розніцавы, складаны і пямат-  
чым яшчэ не асэнсаваны сацыяльны прадэ-  
кародны мастак Беларусі, кандыдат мастацтва-  
знаўства, дацэнт, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі  
БССР Павел Васільевіч Масленікаў уваходзіў як

актыўны дзеяч мастацкай культуры. Яго дзе-  
насць была скіравана на стварэнне нацыяналь-  
най тэатральнай культуры – нацыянальнай  
сістэмы адукацыі і навукі ў галіне мастацтва-  
знаўства, на развіццё беларускага жыцця.

Як творца ён зведваў перыяды пошуку, асэн-  
савання, перыяды стварэння задуманага і не-  
рыяды расслаблення. Аднак гэтая рытмічнасць  
часцей за ўсё набывала поліфанічны характар  
калі здзяйсненне адной задумкі супадала з ра-  
гортваннем другой. Так здаралася, калі вучоба  
ў Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе (1949 –  
1953 гг.) перасякалася з прэміяльным настанав-  
камі спектакляў у Тэатры оперы і балета ("Бах-  
чысарайскі фантазі" Б.Масфэва і "Прададзеная  
нявеста" Б.Метана – 1949 г., "Салавей" М.Крош-  
нера і "Дэман" А.Рубінштэйна – 1950 г., "Пая-  
цы" Р.Леанкавіча і "Запарожца за Дунаем" С.Б.-  
ак Арцымоўскага – 1951 г., "Лаліта" П.Чайкоў-  
скага і "Странны двор" С.Маішонкі – 1952 г.), а  
ў Беларускай драматычнай тэатры імя Я.Купа-  
лы ў гэты ж час робілася сцэнаграфія да спек-  
такляў "Шчасце паэта" В.Вітка (1952), "Цудоў-  
ны скарб" Матэвэўскага (1949). Калі час аб-  
ропы дисертацыі на тэчоную ступень канды-  
дата мастацтвазнаўства адпавядаў часу прызна-  
чэння на пасаду рэктара Беларускага дзяржаў-  
нага тэатрына-мастацкага інстытута (1960)  
калі адстоўванне цэлі і само адкрыццё ў 1962 і  
Рэспубліканскай школы-інтэрната па музыцы  
выяўленчаму мастацтву (якая і сёння называ-  
ецца імя імя Каліда мастацтваў і мастацтва яго  
пастаўніка І.Ахрэмчыка) адбываліся паралель-  
на з прэміяй "Дзякавонд" А.Панкелі (1962) і  
падрыхтоўкай да другой персанальнай выста-  
вы мастака ў 1964 г., прысвечанай яго 50-год-  
дзю (першая адбылася ў 1954 г.).

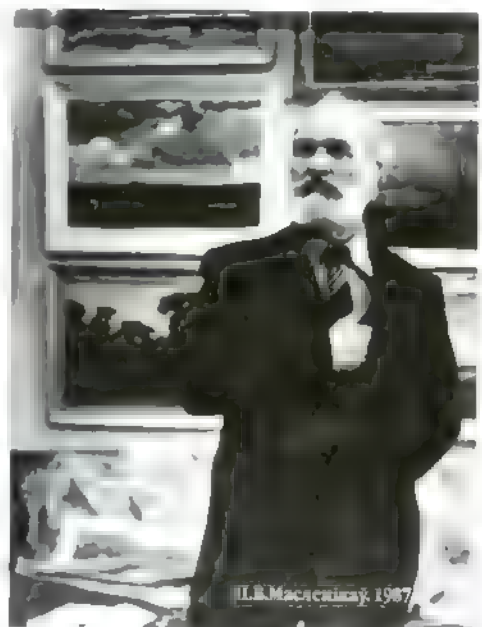
Аднак толькі пералік названых падзей паказ-  
вае значэнне дзейнасці Паўла Масленікава ў  
развіццё мастацкага жыцця Беларусі.

Мастацтва XX ст. – вельмі шматбаўнае. Мас-  
тацтва стылі і напрамкі, змянялі адзін аднаго на-  
столькі часта, што, бывала, мастаку было скла-

дна зрыентавацца ў іх разнастайнасці і пры-  
гэтым застацца самім сабою. У пачатку XX ст. у  
адносінах да вызначэння стыляў і тэндэнцый  
стаўка неа-, а ў канцы стагоддзя – прыстаўка  
пост- і канчаток ізм. Усе гэтыя "неа" і "ізм"  
ужо практычна выходзіць з мастацкай прак-  
тыкі. Больш дакладна ўзважыць час, калі пача-  
віцца і замяняцца тое, што мае вечную класі-  
фікацыю.

Для Паўла Васільевіча Масленікава такім веч-  
ным стала прырода роднай зямлі. З эцюдыкам  
ён аб'ездзіў і абшліх многія краіны Усходу і  
Захаду: Індыя, Непал і Фінляндыя, Швецыя, Ал-  
гай і Карпаты, Прыбалтыка і Крым, Італія  
Францыя і Егіпет і, безумоўна, усе куточки род-  
най Беларусі.

Заўзяты вандрунік, ён заўсёды імкнуўся да  
адной мэты – адлюстраванне прыроды ў пейза-  
жах. Доўгі час ён нават не хацеў мець дачу-  
шчы, што кожны рэспэктна выкажана на по-  
выя месцы, узбагачацца новымі ўражаннямі і



П.В.Масленікаў, 1967.

знаёміцца з новымі краявідамі. Шматгадовая  
практыка працы з прыродай дазваляла хутка схоп-  
ліваць "кадр прыроды", яе настрой, каларыт,  
каляровае гучанне. А сітуацыя для эцюды выбі-  
ралася менавіта скрозь абмежаваны "кадравы"  
прагляд перспектывы. Эцюды яго часта стана-  
віліся кампазіцыйна завершанымі работамі.

У пейзажы – марскім, гарадскім, сельскім  
Павел Масленікаў выяўляў вечную прыгажосць.  
Ён палка працаваў і рабіў тое, што любіў, – у  
гэтым было яго шчасце. З якім захапленнем

ваў. У жыцці і працы спадзяваўся толькі на сябе.  
Усе неабходныя рэчы набываліся, а не браліся  
напракат ці ў пазыку. Ва ўсім была фундамен-  
тальнасць, дакладнасць.

Гэтая асаблівасць, спадчынная-сямейная рыса  
гаспадар-хутараніна, самастойнага чалавека  
спалучалася з унутранай патрэбай пазнання,  
пашырэння творчых магчымасцей і дапамогай  
кнігі. Можна, менавіта таму ён сабраў вялікую  
бібліятэку і не кіраваўся пры гэтым модай ці  
эсэнімі арыбутаў. Кнігі збіраліся пераваж-



Сакавік, Карпов, алей, 1980.

распавядаў пра сустрэчы з прыродай! Менаві-  
та сустрэчы, таму што ён не толькі назіраў і  
адлюстроўваў усё жывое – шум вадастада, шэпт  
лістоты, пахрустанне шэрані і снегу. Мы нібы-  
та чуем у яго пейзажах гук прыроды. Ён чуў і  
адчуваў жыццё не толькі флоры, але і фауны.  
Прафесар Пуры Барышаў часта згадваў, як, бу-  
дучы разам з Паўлам Васільевічам у лесе, ён  
раптам пачуў: "Ну, што прыйшоў? Чаго хочаш?  
Ідзі адсюль! Пайшоў!" Пуры Барысавіч азір-  
нуўся і ўбачыў спакойнага Паўла Васільевіча,  
які працягваў пісаць эцюд і размаўляць з ... ваў-  
ком, які пастаяў на ўзлеску, а потым павярнуў-  
ся і падаўся ў лес.

Не хочацца быць празмерна непасрэдай і  
прыміўнай, але ў гэтым выпадку немагчыма  
ўстрымацца ад прыгожых слоў: жывёльная і  
раслінная прырода адказвала Масленікаву ўза-  
емнасцю, яны нібыта пранікалі адзін у аднаго,  
адчувалі агульны добры духоўны пачатак. У яго  
расказах пра паездкі і эцюды самымі любімымі  
словамі былі: "Дух захоплівае! Такая прыга-  
жосць!"

Творчыя магчымасці Паўла Масленікава былі  
вельмі высокімі, духоўны інтэлектуальны зарад ма-  
гутны. Ён шмат чытаў, удумваўся, пераасэнсоў-

на мастацтвазнаўчыя, мемуарныя, філасофскія,  
эстэтычныя. Кожная кніга была прачытана,  
прычым з алоўкам у руках.

Кніга, як адзін з сэнсаў жыцця, прысутнічае  
ужо ў адной з ранніх жывапісных работ Мас-  
ленікава. Гэта – партрэт дачкі. Аднойчы, калі я  
захварэла, бацька ўзяў эцюднік і пачаў пісаць  
мой партрэт, ён так і застаўся незавершаным.  
Сумны твар школьніцы (здаецца, я ў той час  
вучылася ў 1-ым ці ў 2-ім класе) прапісаны вы-  
разна, позірк звернуты за акно. Там, па вуліцы  
Чырэйна, на якой мы жылі і якая бярэ пача-  
так ад Опернага тэатра, праходзілі пасля рэпэ-  
тыцы артысты аркестра з футлярамі, у якіх  
адпачывалі музычныя інструменты, салісты  
балета з характэрнай паходкай стройнай, пад-  
цягнутай фігуры і "вывернутым" ў пятую пазі-  
цыі ступнямі ног. Запомнілася, як адна балеры-  
на заўсёды ішла з папярковым кулёчкам у руках  
і пастаянна штосьці жавала. Бацька тлумачыў  
мне, што яна перажыла ленінградскую блака-  
ду і таму яе не пакідае пачуццё голаду. Другая  
балерына, калетліва схіліўшы галаву набок,  
быццам дэманстравала сваю элегантную белую  
авечую шубку, якая была перацягнута чырво-  
ным раменьчыкам.

Дзяўчынка на партрэце ўглядалася ў рукі "тэ-  
атральнай" вуліцы, але позірк сталелючай асо-  
бы ўтойваў нешта сваё, асабістае. Рукі ці то аў-  
таматычна перабіралі нізку караляў, ці то не-  
асэнсавана пастуквалі палыцамі па стосіку кніг;  
нібы па клавішах раяля, выдавалі дзіцячую не-  
пасрэднасць будучай студэнткі кансерваторыі  
на класу фартэпіяна.

Любоў бацькі да музыкі вызначыла мой пра-  
фесійны лёс, яго назуковая захопленасць, да-  
пытлівасць і настойлівасць увялі мяне ў маста-  
цтвазнаўства. Я пачала лепш разумець і яго, і  
складанасці адносінаў паміж людзьмі, у думках  
раіцца з ім. Нашы ўнутраныя, патэемныя раз-  
мовы служылі абертонам для маіх меркаван-  
няў і дзеянняў.

Некаторыя з жывапісных прац бацькі зас-  
таліся для мяне невядомыя. Нядаўна ў май-  
стэрні брата Уладзіміра Масленікава я ўпер-  
шыню ўбачыла палатно, якое вядомае гледачу  
ў рэпрадукцыі. Карціна ўражае сілаю імгнен-  
нага ўздзеяння. Нібыта з вышыні птушынага  
палёту бачыш ва ўсёй аб'ёмнасці заснежаныя  
горы і бездань прорвы, заноблачную вышы-  
ню і глыбіню зямных нетраў. Магчыма, мас-  
так пранік у таямніцу ўсёабдымнасці прыро-  
ды, калі чалавек адчувае сябе маленькай кроп-  
кай усяленскага быцця. Карціна заварожвае,  
гіпнатызуе, залучае ў свой свет, у шматалос-  
нае рознавысотнае гучанне. Адчуваеш павет-  
раную нерухомаць марознага вечара і сам  
нібыта аказваешся ў гэтай паветранай прас-  
торы, чуеш звонкую цшыню горных масіваў,  
бачыш ззянне, водбліск апошніх дзённых про-  
мняў.

Снежныя лавіны застылі ў руху каляровага  
ззяння. Бела-ружова-блакітныя снежныя маскі



Партрэт дачкі. Палатно, алей, 1955.





Місхор. Кардон, алей. 1959.



Масты праз Катунь. Палатно, алей. 1972.

у кантрапунктным сугуччы з матавай зеленню елак адлюстроўваюць цякучасць і адноснасць часу, у якім складана вымераць вечнасць і пераменлівасць.

Каляровая гама няяркая, вытрыманая ў строгім адзіным каларыстычным сугуччы, успрымаецца намі, гледачамі, як скрозь вуаль марознай смугі. Але ў гэтай колеравай стрыманасці можна пачуць поліфанічнае гучанне адзінай тэмы, настрой унутранага стану мастака, яго духоўнага свету.

Любоў да прыроды, жаданне пранікнуць у яе таямніцы, думаецца, вызначылі і адзін з навуковых інтарэсаў Масленікава – зварот да філасофіі Гегеля. Павел Васільевіч вельмі падрабяз-

на, дастаткова працягла час вывучаў асноўныя працы нямецкага філосафа. Кожнаму новаму захапленню ён аддаваўся палка і цалкам. Яму хацелася зацікавіць калег, вучняў і, безумоўна, нас, дзяцей. Мяне, зусім яшчэ юную студэнтку, літаральна прымушаў перадрукоўваць свае канспекты, у якіх фіксаваў блізкія яму думкі Гегеля, сучасныя адчуванні прыроды тэарэтычныя выкладкі мысліцеля. Цікавы, напрыклад, такі запіс: "Мастацкае сузіранне пачалося са здзіўлення. (Чалавек, якога нічога не здзіўляе, знаходзіцца ў стане атупеласці)." "Прадметны свет (рэкі, зоркі, неба), узведзены ва ўяўленне, атрымлівае форму ўсеагульнасці". "Спачатку раскрыццём усеагульнасці служыць прырода,

яе з'явы, дзе чалавек толькі прадчувае абсалютнае і робіць для сябе наглядным яго ў форме прадметаў прыроды. Тут бярэ свой пачатак мастацтва". "Вяданне сябе ёсць прынцып свабоды". Пераасэнсоўваючы словы Гегеля аб тым, што "метафара – скарачанае параўнанне. Яна дае вобраз, пры гэтым зпускае сэнс, які згадваецца без адзначэння ў вобразе", Масленікаў робіць асабістую выснову: "Мастацтва – гэта метафара: выява прыроднага і пачуццёвага выказвае духоўнае і чалавечае".

Бацька меў вельмі моцны характар, што дазваляла яму вырашаць многія жанчыныя задачы і, відавочна, складанае, насычанае многімі падзеямі асабістае быццё пацвярджалася тэарэтычна, бо ў канспекце Гегеля асобным радком запісана: "Без характару не выступае ніводная індывідуальнасць".

У гэтым захапленні філасофіяй Гегеля раскрываліся адзінства яго мастацкіх інтарэсаў, духоўнага вопыту і спробы тэарэтычна асэнсаваць заканамернасці развіцця прыроды і творчасці мастака. Гегель гаварыў: прыгожае адвечнае і аб'ектыўнае.

Здаецца, Павел Масленікаў атрымліваў энергетыку ад усяго – ад людзей, ад птушак, ад зямлі, ад неба. Ён захапляўся і захапляў іншых сваёй эмацыянальнасцю, упэўненасцю і ўменнем пераконваць. У яго было шмат вучняў, кожны з якіх быў па-свайму таленавіты, меў свой характар і асаблівае ўнутранае святло. І Павел Васільевіч імкнуўся выявіць і раскрыць іх непаўторныя здольнасці, не задушыць, а развіць тое новае, што кожны з вучняў мог прынесці ў творчую практыку і мастацтвазнаўчую тэорыю. Ён выхаваў плеяду тэатральных мастакоў, майстроў ужыткавага мастацтва, мастацтвазнаўцаў.

Масленікаў значна пашырыў сістэму мастацкай адукацыі ў Беларусі: ініцыяваў адкрыццё новых спецыяльнасцей у Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце і забяспечыў арганізацыю вучэбнага працэсу неабходнай інтэлектуальнай і матэрыяльнай базай. Работа з вучнямі не абмяжоўвалася толькі вучэбнымі ўдзельнікамі, часта яны прыходзілі ў майстэрню ці дадому. Згадваюцца доўгія размовы па вечарах, падчас якіх настаўнік шчодро дарыў новыя думкі, ідэі, тэмы, кнігі. Павел Васільевіч быў адкрытым і добразычлівым настаўнікам.

Бацька стаў заснавальнікам творчай дынастыі, першым інтэлігентам у родзе. Існуе вызначэнне: інтэлігент – гэта чалавек унутрана незалежны. Такім быў сам Павел Васільевіч, такімі ён выхаваў сваіх нашчадкаў. Ён шмат зрабіў для сям'і, яго дзеці і ўнукі працягваюць творчую, педагогічную і грамадска-арганіза-



Руны. Палатно, алей. 1974.

цыійную дзейнасць свайго бацькі і дзеда.

Я памятаю бацьку заўсёды наперадзе. Калі захрасала маціна, ён першы ішоў яе выцяваць, калі пераязджалі ў новую кватэру, ён першы ішоў аселяцца тэрыторыю двара, высаджваў дрэвы і кусты, вазіў іх з лесу; ён збіраў мастакоў для паездкі на Алтай. Ён захапляў сваім прыкладам, за ім імкнуліся, але да канца вытрымлівалі не ўсе.

Масленікаў першы падараваў калекцыю сваіх жывапісных работ роднай зямлі – Магілёўшчыне. Гэта першая ў нашай краіне аўтарская галерэя, першы абласны музей, які носіць імя беларускага мастака, які нарадзіўся, вырас, сфарміраваўся і адбыўся як грамадзянін у Беларусі.

Ён ніколі не рабіў спецыяльных захадаў дзеля кар'ернага ўзвышэння, ніколі не жыў "з аглядак". Яго не цікавіла кар'ера сама па сабе. Але ён разумее, адчуваў свае магчымасці. І жыццё гэта падцвердзіла: таленавіты мастак, добры арганізатар, актыўны педагог, мастацтвазнавец, які грунтоўна і самастойна мысліць, дзейсны грамадскі чалавек.

Лес сваіх работ мастак вырашыў адназначна. Павел Васільевіч Масленікаў падараваў 130 жывапісных палотнаў Магілёўскаму музею. Ён выбраў лепшыя карціны з аграмаднай колькасці створаных работ. Масленікаў працаваў шмат, яго цікавіў сам працэс творчасці. На апошніх дзвюх персанальных выставах, прысвечаных

яго 75- і 80-годдзю, экспанаваліся толькі работы, створаныя за пяцігоддзі, якія папярэднічалі выставам.

Што ты зрабіў у жыцці – гэта тваё. Усё, што створана і здзейснена Паўлам Васільевічам Масленікавым, будзе заўсёды заставацца ягоным. Гэта – прадвызначанасць яго лёсу.

Усе карціны, якімі прайлюстраваны артыкул, знаходзяцца ва ўласнасці сям'і мастака. Друкуюцца ўпершыню. *Фота А. Спрычана.*

З 2 па 12 лютага 2004 года ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адбылася юбілейная выстава на роднага мастака Беларусі П. Масленікава.



# ЖЫВАПІСНЫЯ СНЫ

## Спроба інтэрпрэтацыі сімвалічнага

Наталія Лазука

Кожны мастацкі твор уяўляе сабой шчырае выказванне яго аўтара. Гэтым закладваецца семантычная "пасылка" да сузіральніка, магчыма, дыялога. Мабыць, гэта адна з прычын імкнення мастака быць загадкава-шматзначным, неспасцігальным да канца. Ён імкнецца захапіць і ўцягнуць у лабірынт інтэрпрэтацый сваёй творчасці гледача, ператварыць яго ў свайго прыхільніка і суразмоўцу. Сучасная культура ўяўляецца бязмежным перапляценнем мноства супярэчлівых тэорый. У іх прасторы,

быццам у люстэрку, чалавек імкнецца ўбачыць "чужы" для сябе навакольны свет, нават зазірнуць за межы аб'ектыўных рэалій – у касмічнае, трансцэндэнтнае, інтымна-духоўнае.

Прастора палотнаў жывапісца Уладзіміра Зінкевіча саткана, быццам папяровая тканіна сярэднявечнай гравюры, з безліч разнастайных сімвалаў. Яны становяцца своеасаблівай рэальнасцю твораў мастака. Вобразы, якімі апэрыруе мастак, выпісаны з фліграннай дакладнасцю дэталей. Яны складаюцца з комплексу

ўяўленняў, эмоцый, якія выхаплены з рэальнага кантэксту і перанесены ў штучны свет жывапіснага палатна. Вобразы гэтыя народжаны загадкавай і блытанай павуцінай асацыяцый і сэнсавых паралеляў. Сюжэтная напоўненасць твораў Уладзіміра Зінкевіча супрацьпастаўляецца штучнаму спалучэнню адлюстраваных аб'ектаў.

Такі шлях мастака да інтэрпрэтацый уласных уяўленняў. Яго карціны нагадваюць сны з іх агульнай размытасцю і дэталізаванасцю, у якіх,



Старое віно. Палатно, акрыл. 2001.



Прысвячэнне Сцігу Леапольду. Палатно, акрыл. 1999.

здаецца, зашыфраваны нейкія рэальныя падзеі. Ідзе паступовае паглыбленне ў прастору карціны, і менавіта тады пачынаецца гульня гледача і мастака ў хованкі значэнняў. Кожны твор становіцца фрагментам велізарнай панарамы.

У парку, скажым лёгкім подыхам марозу, у ценях замкавых вежаў тояцца жаночыя постаці, і іх доўгія аксамітавыя ўборы напоўнены пылам старажытнасці. Пакінуты запалены ліхтар, звязка ключоў на цёмнай каменнай прыступцы лесвіцы... І раптам нібыта кончыкамі пальцаў адчуваеш няроўную паверхню валуноў сцяны...

Жанчына з сабакам надвячоркам ідуць скрозь зімовы лес, і падаецца, што рыпенне снегу пад нагамі павясае ў паветры танючай павуцінхай марознага ўзору. Мы глядзім на іх нібы праз замерзлае шкло. Здаецца, разглядаеш крышталны шар чараўніка, дзе бачны людзі і прадметы з невядомых прастораў.

Кантрасты – галоўны мастацкі сродак Ула



Халодная і дасканалая  
жамчужына, белая,  
цнатлівая кветка,  
хітрая і незалежная  
ад усіх кошка,  
мудрая і таямнічая сава,  
свабодная, імклівая  
птушка – вобраз  
жанчыны сустракаецца  
на ўсіх палотнах  
мастака.

дзіміра Зінкевіча. У глухім жывапісным полі палатна, што пакідае адчуванне звышматэрыяльнасці, непразрыстасці, цвёрдасці, загадкава зыхаціць паверхня вады як алегорыя чысціні і рухомасці. Або прастора карціны напаўняецца снежнай лёгкасцю тканінаў, якія раптоўна ператвараюцца ў падабенства засохлай кветкі... Металічныя прадметы не адштурхоўваюць сваёй халоднасцю і дасканаласцю, тут яны з'едзены часам і страцілі сваю цвёрдасць, атрымалі цёплы колер вохры і нейкую марозную крохкасць. Але гэта крохкасць небяспечная – з вострымі, як лязо, краямі.

Усё ў карцінах Уладзіміра Зінкевіча загадкава. Струменіцца тканіна на зграбным жаночым стане, трымціць у паветры крыло птушкі, пераліваецца поўсць звера, пабліскае доўгі дзявочы валас... Тут усё дакладна падобрана, падпарадкавана і пасуе адно да аднаго, усё лагічна да апошняй дробязі. Кампазіцыя, фактурнасць, каларыт маюць сваё эстэтычнае поле дзеянасці. Колер палотнаў Уладзіміра Зінкевіча прыглушаны, пяшчотны, пастэльны, хоць часам і ўзрываецца ўсплёскамі халоднай сінечы неба. Гэта колер сківанасці, статыкі, ён дакладна перадае эмацыйны стан мастака.

Стыль жывапісных твораў Уладзіміра Зінкевіча выпрацаваўся з асабліваціў графікі, станковага і манументальнага жывапісу. Багатую творчую традыцыю мастак успрыняў у сваіх настаўнікаў і паплечнікаў – Паўрылы Вашчанкі, Мікалая Селешчука, Валерыя Славуха і іншых. Шматслойная складанасць мовы Зінкевіча нараджаецца праз сукупнасць разнастайных маляўнічых эфектаў, праз перапіляцённе пачуццяў і логікі, ілюзіі ненадзейнасці навакольнага свету.

Героі жывапісных фантазій мастака жанчыны, птушкі, сабакі, каты ці рыбы, сухое лісце, кветкі, каштоўныя камяні, тканіна і папера – звязаны паміж сабой сэнсавымі паралелямі і зафіксаваны ў жорсткай структуры.





Цікава інтерпретація вобразів жанчин у полотнах Уладзіміра Зінкевіча. Амаль усюди яны намаляваны разам з іншымі істотамі, што ўтварае алегарычную сувязь аб'ектаў ці адлюстроўвае адну з граняў разумення мастаком-мужчынам жаночай існасці. Халодная і дас каналаў жамчужына, белая, цнатлівая кветка, хітрая і незалежная ад усіх кошка, мудрая і таямнічая сава, свабодная, імклівая птушка. Вобраз жанчыны сустракаецца на ўсіх полота-

нах мастака. І нават калі самой постаці не бачна, яе існаванне адчуваецца на ўзроўні падсвядомага. Магчыма, гэта звязана з жаночкай прыродай цякучай кантэкстуальнай прасторы палотнаў Уладзіміра Зінкевіча. Калі ўзнікае з аморфнага асяроддзя нейкае фізічнае цела як знак "існага", яно не мае дакладна абмежаваных граняў. Таму цяжка гаварыць пра выяўленчае поле мастака як пра сукупнасць нейкіх вызначаных сімвалаў – яно

адзінае, але шматзначнае, з мноствам абліч  
чаў і асацыяцый

У гэтай знакавай бясконцасці знікае дакладная мастацкая адасобленасць, якой характэрны эгацэнтрызм і ўласны дыктат Гэта дазваляе мастаку пакінуць сэнсавую прастору для гледача, гарманічна суіснаваць разам з ім. Такі ланцуг – ад уражанняў ад рэальных аб'ектаў – дазваляе Уладзіміру Зінкевічу ісці шляхам інтэрпрэтацыі.

У канцы 1982 года на старонках нятэднявіка "Літаратура і мастацтва" (часопіс "Мастацтва" і сачыні "Культура" тады яшчэ не выходзілі) з'явілася адна з першых публікацый пра мастацкае аз  
даццэнне першай тэні мінскага метра.

Материал назывался "Взход у.мару", был богато иллюстрирован. Протяго падрисхителци мне даяхся сусиракция з мастакми, дызайн, рами, вышмерами, оукубунками и нават гисторыкками, археалагамы. Селля минчане чакуюць, калі пачне азеиничаць працяг другой, аф-тазаводскай лініі. І самы час расказаць пра тую жую яна бачыцца тым, хто займаецца яе будаўніцтвам і мастаккам аздабленнем.

Інтэр'ю, якое падрыхтавала для часопіса маладая журналістка Ілена Іофанас, – гэта тэма і пачатак гаворкі, да якоў мы заўважым дапаўняльніцаў не толькі мастакоў, архітэктараў і дызайнераў, але ўсіх чытачоў "Мастацтва"

Все материалы, являясь закрепащими публикации, складываю по  
нову "кругага стала", куда мы запросим тех, кто не согласен ста  
рае вообраз галубий подземный артыры статьи. Так что да гучи  
неся да гаворит. Мы чакаем ваших. Я. М. М.

Галіна Багданова-Сачанка.

## У ВІТРАЖАХ "ПАДЗЕМКІ"

Размова з галоўным архітэктарам праекта  
ТАА "Мінскметрпраект"  
Уладзімірам Целятнёвым

- На какой стадии находится разработка дизайнера и мастеров  
относно новых станций метро "Спортивная", "Кунцевичина", "Ка  
менная Горка", "Чайковская"?


Що датиччинам стадин праяктивання, то усе новия станция зма-  
што скончаны. Вельми пимат - аго фжо реалізована. У приватності, на бы-  
люй "Ракатський" і цяперашній "Спартиўнай" уже зроблена підлога, і на  
Каменній Горці" ідуць аблицовочныя работы. У експлуатацію новия  
станция, аходзяць ветки метро будуць заддзены 3 ліпеня 2005 года. "Спар-  
тиўная", "Кулаўшчына" і "Каменная Горка" цалкам ввойдуць у строй, а  
вось "Чырвоны Бор" існуе толькі ў перспектыве, усе будзе зале-  
жыць ад горадабудуўчай сітуацыі. "Чырвоны Бор" стане на аначалі  
ініцыяцыі станцияй Пэвуны чак сумнявалася  
і карта праяждання метро ў Шабаны, але сёння  
плітска зноў звярнулі да гэтага праякта

Якля мастаки за яккую станцыю метро адкажваюць? Ці размеркаваная работа на тэ-  
чых зруках?

значения мы приписываем мастакоў на "периодическом" этапе – для работы с надписями и гравюрами. Таму пакуль я не могу сказать на этот счет нешта конкретное. А востановлю, напрыклад, на станцыі метро "Мадзінская" хацелі зрабіць пад сцяну чаргавую паверхню падобна да зямлі, даючы адмоўны адобразы і ступень надзеі і страху. Дзякуючы

Наконец я сразу же, акцент робота на  
функция на ты. а не на обслуживание станций  
на озеро. Яки выйдут будущ. мець новы.  
станция

Калі мы на савесе зачыралі тры станцыі, то акдэнтавалі ўвагу на гым, каб намагання зрабіць усё сучаснымі сродкамі. Гэта было пажаданнем савета. На пачатковых этапах мы прыцяглі мастакоў, якія праводзілі сваю канцэртавую дзеянне не была падтрыманая. Такім чынам на працягу новых станцыяў д. мастацкіх работ прынілі да чыста цызаі перскага, колеравага вырашэння. Станцыі вытрыманы ў рознай колеравай гаме. У прыватнасці, станцыя метра "Ракіўская" была вытрыманая ў зялёна-вохрыстых тонах. Праз "Куніцкічыну" праходзіла тэма залатой восені, бо ўсё ж тэма Куніцкічыны, гэта вялікі рахунок, з'яўляецца пэскай. У гаме "Каменнай Горкі" пераважаюць белыя колер

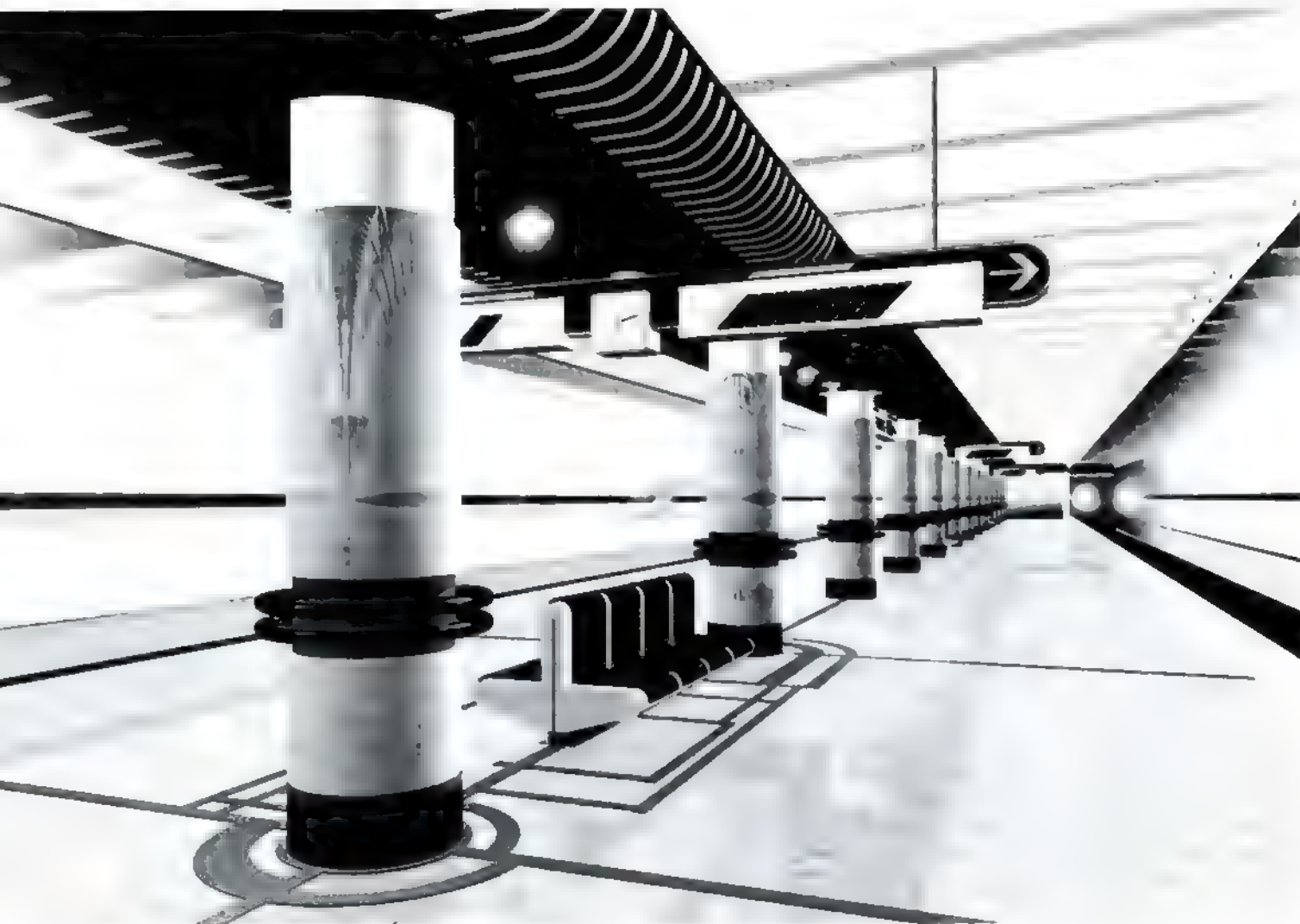
[illegible]

Я личую і лічу, што метро – усе ж такі не кар  
 ітны гатэрэя, тут пачына прэвэліраваць фу  
 жая каб усе было в аключна камфорт і ды  
 асэляжыраў Таму, жадаем мы таго ці не, час бярэ  
 свае яго інтэрвалы не даюць нам мацямаст  
 глядаць за бабах. Сёння наўрад ці хто на "Каст  
 рынчынскі" будзе разглядаць барэльефы на тар  
 цовых сценах. Тое ж самае – у Маскве, дзе на  
 станцыі "Маякоўская" так, мастацкі твор – ма  
 тэрыяка Дзіна, але калі яго я чаю і можна пачуць  
 мачыць з-за дзюла маюча на тыву пасажыраў  
 дык на "Камсамольскі" – прабачце я спраба  
 валу і гэта не сніхалі з платформы Раней пам



Проект станцы «Кунцаўшчына».





Праект станцыі «Чырвоны Бор».



Праект станцыі «Уручча».

пезнае праектаванне адбывалася яшчэ і з ідэалагічнай нагоды. Ды й інтэрвалы руху цягнікоў былі большымі. Наш метрапалітэн з часам плануе перайсці на 50-секундныя інтэрвалы. У мігусі нікому няма справы да дробязяў, дэталюў...

Першая лінія, якая ўвайшла ў рэестр помнікаў архітэктуры, зроблена якасна, дастаткова тактычна, лаканічна, і яна адпавядае ў чымсьці яе "верху" – праспекту Скарыны. Там няма крыклівых, актыўных элементаў. Я лічу "Плошчу Леніна" адной з самых удалых станцый. Калі разглядаць першую лінію ўвогуле, мне больш за астатнія падабаецца "Плошча Якуба Коласа": і столь, і элегантныя калоны, дастаткова тактоўная кераміка. У мастацкім жа аздабленні станцый найбольш падабаецца работа Чурылы на станцыі метро "Акадэмія навук" – рэльефы над спускам. Засмучаюць "нерэалізаваныя" вітравы на "Інстытуце культуры". Чаму нерэалізаваныя? Там павінна было быць падсвятленне, якога, як мы бачым, няма. Вітравы без контражурнага святла – мёртвая рэч. Так і атрымалася мёртвае шкло, што дастаткова непрыемна для мастакоў-стваральнікаў...

У свой час мы прапанавалі канцэпцыю па змене дызайну першай лініі. Але нам дазвалялі займацца рэалізацыяй нашых праектаў толькі пасля таго, як завершыцца будаўніцтва ўсіх станцый першай лініі. На маю думку, гэта не зусім рацыянальна, бо на новых станцыях трэба закладваць сучасны дызайн. Але з улікам таго, каб ён змог натуральна ўвайсці ў архітэктуру, якая існуе. Час, магчымасці, матэрыялы, праца па аздабленню – усё гэта дазваляе ствараць зусім іншую, новую архітэктуру.

– У адным з вайных інтэрв'ю вы казалі пра тое, што стратэгічнымі намылкамі пры пабудове станцый першай лініі былі недастатковая ўвага да камфорту пасажыраў і невыразны інфармацыйны дызайн.

*На вайную думку, ці не перааказвае хуткай арыентацыі пасажыраў сённяшняя рэклама, і ўвогуле, у якім выглядзе яна зручная?*

– Наконт дызайну – так, я абсалютна згодны і адназначна лічу, што інфармацыйны дызайн павінен быць вельмі актыўным і вытрыманым па лініях: напрыклад, другая лінія вырашана ў бардовай колеравай гаме. Калі ласка. Давайце зробім першую лінію ў якімсьці колеры – зялёным, сталёвым ці блакітным... Тады чалавек адразу пасля выхаду з поезда ўжо будзе інфармаваны, на якой лініі ён знаходзіцца. Інфармацыя павінна весці чалавека, арыентаваць яго праз кожныя дзесяці метраў. А рэклама ў метро павінна мець пэўныя месцы, якія ён не "перабівае" інфармацыйны дызайн станцый. Але зусім без рэкламы нельга. Я лічу, што, напрыклад, "крут" на "Кастрычніцкай" насычаны рэкламай, але не мае дастаткова інфармацыйнага дызайну, які б даклядна вёў пасажыра па патрэбным маршруце.

– *Пры выкарыстанні сучасных матэрыялаў наколькі "танным" з'яўляецца набліжэнасць да лаканізму і "хай-тэку"?*

– Чамусьці ўспамінаюць пра эканомію ды й эканомію на апошніх этапах будаўніцтва. Дарэчы, называеш спачатку той ці іншы камень, патрэбны для каларыту, а пазней "аквазвясца", што ён мае пэўны кошт, і нам кажуць – давайце ад гэтага адмовімся, а набудзем таннейшы. А калі больш танна там не падыходзіць? Вось гэткае пытанні трэба вырашаць. Сёння ў нас ёсць магчымасць перайсці на іншыя матэрыялы. Апроч прыроднага каменя ёсць італьянская плітка, метал, кераміка, металакераміка.

– Змена "местачковай", гістарычнай тэматыкі на сярэднявечную абумовіла тое, што былая "Ракаўская" вырашана перааказаць у ста-

лёвым і сіне-белым колерах, з уключэннем элементаў з паліраванай нержавейкі. Станцыя, пэўна, была цалкам перароблена дызайнерамі і мастакамі? Што ўяўляў сабой былы праект – "Ракаўская"?

– Станцыя была пабудаваная, але не аздабленая, акрамя пачатку работ па абліцоўцы падлогі. Можна сказаць, што падлогу ўжо не ўратавалі. Там былі квадратныя калоны бурытнавага колеру і цёмна-зялёная столь – ізноў-такі тэма прыроды, бо Ракаў – гарадскі пасёлак. Але з-за асацыяцый гэтай назвы з цяжкай хваробай нам было рэкамендавана перайменаваць станцыю метро. Былі прапановы перайменаваць "Ракаўскую" у "Ракаўскі тракт", але... ўлетку "Ракаўская" стала "Спартыўнай". Тэрміны здачы праекта былі вельмі жорсткія, на "Ракаўскай" пачаліся абліцоўачныя работы, і нам давялося ўсё тэрмінова перааказаць. Наколькі ўдала – жыццё паказа. У Камітэце па архітэктуры гэтую станцыю зацвердзілі, і на працягу месяца мы выдалі рабочыя чарцяжы. На "Спартыўнай" хочам прыцягнуць мастакоў-металістаў. Замест тэмы прыроды мы перайшлі да тэмы лёду і халоднага паветра.

Святло павінна быць, гэта ж – падземелле. На першай лініі мы дапусцілі некалькі прамашак – недастатковае асвятленне і інфармацыя. Крыху выратавалі сітуацыю на "Кастрычніцкай" – павесілі дадатковыя асвятляльнікі, але на некаторых станцыях, напрыклад, "Парк Чэлюскінцаў", рэканструкцыя асвятлення проста неабходная. Няма святла – няма прасторы. Таму ўжо на другой лініі метро мы больш уважліва ставімся да гэтага: на канцавых станцыях – "Магілёўскай" і "Аўтазаводскай" – святла хапае.

– Увогуле, актывізацыя колеру пры мінімалізме ў дэталі і функцыянальным максималізме – пэўны знак часу?

– Крытэрыі абранага колеру – непарушнасць назвы станцыі. "Уручча", напрыклад, – блакітна-сіняя станцыя, у якой адсочваецца тэма вады. Пра знак часу: мы ўжо прайшлі перыяд ад палацава-пампезнай архітэктуры да паглыблення – цалкам – у аскетызм хрушчоўскіх забудов.

– *Ці лічыце вы непрыныповым пытанне пра канцэптуальную "пераробку" станцыі "Плошча Леніна" у "Плошчу Незалежнасці" і наадварот? Ідэалагічная падстава назвы на старой шмільдачцы асабіста вас не бянтэжыць?*

– Станцыя – яна ёсць, як бы яе ні перайначвалі. Пытанне – у самім слове "плошча". Калі захоўваць яго, дык больш-менш лагічнай была б назва "Вакзальная плошча". Плошчы Леніна зараз не існуе, таму трэба нека "падключыцца" да мясцовасці. Але ж, калі і пераймяноўваць, то, на маю думку, проста ў станцыю метро "Плошча Незалежнасці". Калі назву "Плошча Леніна" мянялі на "Плошчу Незалежнасці", Саюзу мастакоў, наколькі я чуў, быў дадзены заказ на яе аздабленне. Семчанка рабіў шрыфты, але паколькі не было фінансавання, чым гэта скончылася, я не ведаю.

– *Пытанне апошняе. Верыце вы ў тое, што пасля таго, як у рабоце мінскага метрапалітэна будуць задзейнічаны новыя станцыі, словы музыкі і спевака Андрэя Макаравіча можна будзе аспрэчыць, бо "зоркі" пачнуць ездзіць у метро?*

– Цяпер вельмі шмат робіцца транспартных "развязак", і з гэтай нагоды з транспартам не будзе вялікіх праблем у выглядзе "пробак", таму "зоркі" ў метро не педуць. Мне здаецца, на машыне зручней...

Гутарку вяла Алена Гормаш.



# АВАНГАРД УЧОРА І СЁННЯ

погляд з Берліна

Алесь Тарановіч

Сёння, жывучы ў Германіі, я ўспрымаю сучаснае мастацтва інакш, чым у Беларусі. Для некалькіх пакаленняў беларускіх мастакоў, як і для мяне. Захад адчуваўся Меккай мастацтва, увасабленнем прыграс, узораў, да якога вярта было імкненне. Сальвадор Далі, Хельмут Ньютан, Пікаса, Рэфшэйнберг – усе яны здаваліся недасягальнымі вышынямі сучаснасці. Знаёмства з рэальнасцю ўсё паставіла на свае месцы. Без перабольшвання могу сказаць, што сучаснае заходняе мастацтва знаходзіцца ў крызісе.

Крызіс пачаўся, калі для мастацтва адлюстраванне навакольнага свету перастала быць асноўнай задачай, калі асноўнай стала бесперапыннае аднаўленне мастацтва. Аргэнта-і-Пасет вызначаў псіхалогію мадэрнізму як "негатыўны настрой дзікельвай агрэсіўнасці, ператворанай у фактар эстэтычнага задавальнення... як складаецца толькі з пратэсту супраць вядомага". Разам з ім заснавальнік дадаізму Трыстан Тцара гаварыў, што "сучасны мастак і не павінен ствараць нічога з таго, што называецца высокім словам "мастацтва". Мастак – гэта той, хто сябе такім лічыць, каб стаць мастаком, дастаткова паказаць публіцы ўласны зад". Гэта нагадвае шматлікія заклікі "спаліць Луўр" або "скінуць класіку з крэсла сучаснасці".

Што мы сёння бачым у сучасным мастацтве? Выставы праходзяць у напустах залах. Яны б незвычайнымі ні былі акцыяй мастакоў, яны не выклікаюць ніякай творчай рэвалюцыі, змены ведаў у мастацтве. Грамадства гэтыя проста не заўважае. Авангард асацыюецца з разбурэннем.

Безумоўна, тэарэтычная мастацтвазнаўчая думка на Захадзе складаная і лімабллічная. Выдаецца вялікая колькасць кніг і спецыяльных часопісаў па мастацтву, дзе крытыкі спабарнічаюць у здольнасці заблытаць чытача. І пры гэтым не вылучаюцца ніводнай ідэі, якая б аб'яднала людзей мастацтва. Сёння не нараджаюцца новыя буйныя імёны ў мастацтве, няма выдатных тэарэтыкаў мастацтва. Нямескія мастакі не ведаюць прозвішчаў французскіх мастакоў і наадварот. А ў 1920-ыя гады маладая мастачка Надзя Хадасевіч, якая жыла ў невялікай беларускай вёсцы, ведала пра існаванне ў Парыжы мастака Лежэ... Ітак жа, як для Германіі не была таямніцай праца ў правінцыйным Віцебску школы Казіміра Малевіча.

Канфлікт у сучасным мастацтве праходзіць не паміж праўдай і падманам, гармоніяй і хаосам, з паміж умеласцю і прафанацыяй яе. З нічога імкненне вылепіць нешта. Ствараецца ўражанне, што мастацтва існуе па схеме "show must go on" – спектакль павінен працягвацца. Як і раней, сярод мастакоў імае эстэтыка хуліганства, папулістаў і проста псіхічна неўраўнаважаных людзей. Працэнт апошніх, як заўжды, высокі. Яны прыкрываюцца пытаннем: "А хто і як правядзе мяжу паміж мастацтвам і хваробай?" Многа такіх, хто прышоў у мастацтва, каб перадаць комплекс уласнай непэўнаснасці. Талент мастака тут не мае ніякага значэння. Важнае ўменне знайсці спонсараў і запустіць механізм: практычна напісаны адным, фінансуе яго другі, раскручвае трэці. А адрасуецца выстава ўсім і нікому.

Камп'ютэр даўдэ да апагея доўгін поп-арта 1960-ых гадоў. Тэта можа кожны. Карціну жадаючага памеру і сюжэта камп'ютэр выканае ў імленне Галоўным у творчасці становіцца ўнутраная пастава мастака, яго рэфлек-

сія празмернасць увагі да сябе. Самыя рэакцыйныя ідэі выступаюць пад выглядам радыкальнага аднаўлення духоўнасці. У мастацтве найважнейшым сёння лічыцца не творчасць у яе першапачатковым разуменні, а філасофія, таму што яна выказвае лірычнасць сілы і факта над яскравасцю думкі, дэманструе свядомасць, якая не абіяжарана ўласнай думкаю.

"Усё, што я напіваю, – мастацтва, таму што я – мастак", – выказаўся некалькі дзесяцігоддзяў таму Курт Швітэрс. Сучаснае мастацтва нельга растлумачыць праз сутыкненне стыляў і пакаленняў. Пра гэта сведчыць і той факт, што некаторыя напрамкі авангарда на Захадзе абвешчаюць дзейнасць папярэдніх пакаленняў пустым эстэцтвам, а саму эпоху мадэрнізму завершанаю. Як прыклад, некалькі мастакоў напрамкаў, якія актуальныя сёння ў Германіі.

"Контр-мастацтва" спарадзіла постмадэрнісцкія ідэі, акцыі, што мяжуюцца з вандалізмам. Прадстаўнікі "контр-мастацтва" незалежна ад свайго жадання выступаюць пад тэзісам сілы, разбурэння, жорсткасці. Я маю на ўвазе не толькі выставы міні-трупцаў або такіх мастацкіх акт, як скардзіне каровы з верталёта ў Берліне (адбылося ў 2002 г.). Гэта быў сплайс татальнага дэструктыўнага холоду і цынзму Жымы чалавек знік з мастацтва.

Сучаснае мастацтва цесна пераплілася з так званым мастацтвам "аўтсайдэраў" – псіхічнахворых, Апошнія ствараюць свой паралельны свет, бо існуюць у ізаляцыі (фізічнай і духоўнай) ад грамадства. Таму напуганныя ў

Германіі сёння творы ў стылі "псіхалаталогічнай экспрэсіі". Часта аўтары гэтых твораў маюць мастацкую адукацыю, аднак няўстойлівыя нервы стан прымусілі іх балансаваць на мяжы рэальнасці і вар'яцтва.

"Kunstwollen" – гэта імкненне мастака навізаць кучу смесця замест скульптуры, расфарбаваныя фотаздымкі або камп'ютэрныя малюнак замест жывапісу Таб "кактэйль" звычайна дапаўняецца цынічным зместам.

Мне здаецца, што далёка не кожная сучасная культура здольная ўспрыняць і адаптаваць ідэі еўрапейскага авангарда і мадэрнізму. Беларусь можа пахваліцца тым, што ў нашым культурным полі прыжыліся такія мастакі, як Малевіч, Канцзінскі, Эль-Лісцкі, Шагал, Ротка, Сутін і іншыя творцы, якія падцілівалі на сучасны мастацкі працэс XX стагоддзя. В 1960 – 70-ыя гады тут выствалася цэлая плеяда яркіх мастакоў, якія смела эксперыментавалі са стылістыкай, манерай пісьма, колеравай палітрай, тым самым яны сталі мадэрністамі свайго часу. Іх пластычныя зыходзілі актуальныя і сёння. На мой погляд, ім удалося знайсці яго беларуска эквівалент.

Даць аб'ектыўную ацэнку наступным пакаленням мастакоў складана. Можна сказаць дакладна толькі адно. Большасць мастакоў, што распачалі сваю творчую дзейнасць пасля перабудовы, адчулі вяліка ўплыў заходніх школ і напрамкаў. І тое, што ў Беларусі, як і ў іншых краінах свету, не было буйных, сучасных мастакоў творцаў, азначыла, што авангард не стаў пачаткам новай рэальнасці мастацтва. Ён стаў эпілогам класічнай традыцыі.

Надаўна адзін французскі рэжысёр сказаў: "Мы жывём у эпоху, калі няма геніяў. Трэба проста шчыра рабіць сваю справу, каб захаваць тое асяроддзе, дзе яны могуць з'явіцца".



Медытацыя. 3 нізкі - Эмансипацыя. Алесь Тарановіч, 1989.

# ПАНАРАМА СЕЗОНА

Людміла Грамыка

## Спектаклі для душы

Першы этап IV Міжнароднага фестывалю манаспектакляў «Я». Мінск, 30 кастрычніка–4 лістапада 2003 г.

Паўза паміж трэцім і чацвёртым Міжнародным фестывалем манаспектакляў «Я» прымерна зацягнулася. Нагадаю, фестываль гэты быў заснаваны па ініцыятыве Беларускага цэнтра Міжнароднага інстытута тэатра ЮНЕСКА ў 1993 годзе. У 2001-ым меўся прайсці чацвёрты раз. Ды распа-чаўся толькі пры канцы 2003-га. З-за недахопу сродкаў арганізатары вымушаны былі падзяліць яго на два этапы. Сёння ў фестывалі прынялі ўдзел

толькі беларускія акцёры з Мінска, Маладзечна, Бабруйска. Прыкладна праз год будзе паказана вялікая міжнародная праграма. Але ж і сама акцыя была выратавана. На чатырох сцэнічных пляцоўках прайшлі адзінаццаць спектакляў у адным з самых складаных сцэнічных жанраў – "мана". І хоць сцэналасць не заўсёды ўпрыгожвае культурныя пачынанні, усё адбылося найлепшым чынам. Галоўнымі набыткамі фестывалю зрабіліся набыткі прафесійныя, духоўныя і культуралагічныя. Здаецца, насамрэч гэтага ніхто не чакаў. Невялікая кулка энтузіястаў пераважна сталага ўзросту, неспакойнага дзівака, зацікаўленага на прызе творчасці, ператваралі манаспектаклі ў яркую і ўзрушальную "маналогію душы" выдатных майстроў сцэны: Галіны Дзягілевай, Уладзіміра Шэлястава, Жанны Зарэмбы, Валерыя Шушкевіча, Генадзя Аўсяніківа, Марыны Папавой. Да іх дадаліся і з годнасцю ім адпа-



Валерый Шушкевіч у спектаклі "Млечны шлях".



Марына Папова ў спектаклі "Рабы кахання".



Галіна Дзягілева ў спектаклі "Віленскія яры".



Жанна Зарэмба ў спектаклі "Заступніца".



Уладзімір Шалестаў  
у спектаклі "Пугачоў".

Алег Чэчэнеў  
у спектаклі "Сіні аўтамабіль".



ведзілі больш маладыя акцёры Алег Чэчэнеў, Яўген Іўковіч, зусім малады Аляксандра Пацэй, Святлана Бень. Кожны прапанаваў асаблівы спосаб акцёрскага існавання ў рэжыме "мона" – на паўпустой сцэне, амаль без дэкарацыі, гранічна набліжана да глядачоў. Вочы ў вочы. Узрушана. Выбухова. Натхнёна. Запаволена. Хто сказаў, што монаспектаклі – гэта сумна?

Усе без выключэння фестывальныя выступы падлілі нешаравоймі. Таму было прысмяна, што ніхто з удзельнікаў гэтага вялізнага інтэлектуальнага шоу не застаўся без увагі. Жюры адзначыла ўсіх, дакладна размяркоўваючы па ранжыры. А некалькі агульны акцёрскі ўзровень быў высокі, вышэйчым.

лепшага аказалася даволі складана. Безумоўнымі лідэрамі прызналі Генадзя Аўсяннікава з "Беларуссю ў фантастычных апавяданнях" паводле Я. Баршчэўскага (спецыяльны прыз журы "Народны набывтак") і Уладзіміра Шалестава, які паказаў два монаспектаклі "Нобіль – бар'яны ўладар" паводле "Свайго легенды" У.Караткевіча і "Пугачоў" па творах С. Ясеніна і А. Пушкіна (Транспры фестывалю). Першае месца прысудзілі Валерыю Шушкевічу, які ва ўласным "Тэатры на далонях" выканаў "Млечны шлях" К. Чорнага. Ён атрымаў таксама прыз журы прэсы, упершыню заснаваны на тэатральным фестывалі. У маладзёжнай праграме, якая ацэньвалася асобна, пераможцам быў прызнаны Я. Іўковіч са спектаклем "Білет у рай" паводле Ю.Эдліса.

Адно з самых моцных уражанняў фестывалю – выдатная літаратурная аснова спектакляў. Мы, здаецца, увогуле падзабылі, што гэта такое. А ў дачыненні да тэатра – асабліва. Выканаўцы лёгка пераконваюць, што глыбокая і сур'ёзная літаратура на сцэнічных падмошчах і сёння можа быць надзвычай цікавай і прыцягальнай. Невярагодна, але праграму "Я" на гэты раз складалі творы У. Караткевіча, К. Чорнага, Я. Баршчэўскага, К. Гамсуна, С. Ясеніна, А. Пушкіна, Ю. Нагібіна. Незнарок падумалася, што разумны адзаваны акцёр, які не паглядае на сучасную "поп-драматургію" і тым больш на разбэшчанага танымі кепікамі глядача, хутка будзе ўспрымацца як ад-

крыніцё. Прынамсі, чаму самыя запатрабаваныя акцёры не бягуць, як астатнія, у антрэпрызу, дзе могуць зарабіць грошы, а займаюцца неўдзячнай інтэлектуальнай працай на сцэне, – не разумеюць многія.

Галіна Дзвігілева адна з першых на Беларусі пачала працаваць у жанры "мона". Упарта прапанаў глядачам дачучацца да беларускай гісторыі, паззіі, літаратуры. Па-новаму адкрывае малавядомыя для многіх старонкі. У Чырвоным кастэбле на плошчы Незалежнасці заснавала паэтычны тэатр "Зьніч". "Зьніч" мае ўласны рэпертуар. Але як яны, некалькі чалавек, трываюць столькі гадоў на адзінасіі мастацтва, – невядома. Хтосьці пацясне плечыма, скажа – энтузіясты. Мне здаецца, што больш дакладна – асаблікі. На фестывалі монаспектакляў "Я" Галіна Дзвігілева выконвала "Віленскія мроі" паводле ўспамінаў Юльяны Віпан-Дубейнаўскай і вершаў Надзеі Артымовіч. Уважана, кранальна, паэтычна. Праца для сэрца, розуму, сумлення.

Марыяна Папова – вядомы ў Беларусі тэатральны педагог. Сама на сцэнічных падмошчах не выходзіла дзесяцігоддзі. Разам з дырэктарам фестывалю Ангелінай Міхалыдавай інсцэнізавала апавяданне Кнута Гамсуна "Рабы кахання". Сыграла адзіную галоўную ролю. Стала жанчына ў элегантным белым адзенні на амаль пустой сцэне. Мінімум белых дэкарацый – стол, крэсла, ажурны абрыс лаўкі і дрэва. Расставіліся пры дзіўнае, хуткаліннае,

непадасленае кахання. Рукі як крылы, напаўапушчаныя вейкі, доўгія пераходы па сцэне, імклівыя выбухі памяці, шчымыя інтанацыі голасу. Нясмелая, далікатная, прываблівая асаблівым жаночым характвам. Надзвычай выразны працэс пражывання ролі. Псіхалагічная вытанчанасць. Сучасныя акцёры так не ўмеюць.

З Мінскага абласнога драматычнага тэатра (г. Маладзечна) прывезлі два монаспектаклі. Алег Чэчэнеў – "Сіні аўтамабіль" Я. Стальмаха і Яўген Іўковіч – "Білет у рай" Ю. Эдліса. Акцёры відавочна імкнуцца да творчай самарэалізацыі. Абодвум гэта ўдаецца. А Чэчэнеў з рэтра-трагікамедыяй і Я. Іўковіч з антыутопіяй-маналогам значна пашыраюць жанравыя межы "Я". "Сіні аўтамабіль" – поўнаметражны спектакль па п'есе выдатнага ўкраінскага драматурга з паўнаважасным драматычным дзеяннем. "Білет у рай" – абсурдысцкая п'еса, выкананая ў стылі постмодэрнізму.

Вядома, што для акцёра, які працуе ў рэжыме "мона", зрабіць добрую інсцэнізацыю – толькі паўсправы. На фестывалі "Я" лепш за прапанаванага глядачам было ўвасоблена з выканальніцкім бляскам.

Штосьці падобнае многія адчулі ў першы фестывальны вечар. Уладзімір Шалестаў выйшаў на авансцэну, гранічна наблізіўся да глядачоў, зірнуў у вочы і, наўпрост звартаючыся да нас, пачаў хутка пераказваць адну з са-







А.Шалкапясаў (Колеман),  
Г.Мушперт (айцец Вельш).



А.Шалкапясаў (Колеман).

мых пранізлівых аповесцей У. Караткевіча. Варта было апынуцца ў тылі выдатнай прозы, сярод сюжетных перакрываўняў, перакінутым на некалькі стагоддзяў назад, у іншую эпоху, варта было ўспрыняць наіск пачуццяў, думак, волі пісьменніка і выканаўцы, разгубіцца і не адразу падпарадкавацца своеасабліваму фантазіінаму прымусу! Бо надалей спектакль захапіў асаблівай атмасферай. Ад выканаўцы немажліва было адвесці позірк і хацелася перажываць старажытную гісторыю разам з ім. Проза Караткевіча прынесла сапраўдную асалоду.

Майстра Іёнадз Аўсяннікаў адкрыў невядомую большасці публіцы зону беларускай фэнтэзі, якая па сіле і ўзлёту ўяўлення не горш за знакітныя готалеўскія "Вечары на хутары бліз Дзікіныя". "Шляхціц Завальня" паводле Яна Баршчэўскага ад Аўсяннікава – гэта рэальнае і фантастычнае ў мудрагелістым пазытыўным спалучэнні. Карані гісторыі – у роліш беларускай глебе, а над галавой распавядалышка – зоркі. Складаюцца вызначыць, якім чынам актёр яднае ў спектаклі перажытае і неказанае – тое, што сыграны, асэнсавана душой, і тое, што перададзена з мерай інтэлектуальнага адчужэння. Але робіць ён гэта цудоўна, і галоўнае – без пафасу і напышлівасці.

Майстра Валерыі Шчыкевіч, які некалькі гадоў таму пайшоў з Рускага тэатра, у сваім "Тэатры на далонях" ісцэнзіваў напаміны твор беларускага класіка Кузьмы Чорнага "Млечны шлях". Спектакль быў успрыняты на ўзроўні творчага адкрыцця. Трагічны лёс пісьменніка, ягоная псіхалагічна-магутная проза прагучалі са сцэны горка і адчайна. У "Млечным шляху" дзейнічае некалькі персанажаў, дакладна сыграных актёрам. Для кожнага – свае інтанацыя, гаворка, пластыка, асаблівы мастацкі малюнак. Здаецца, хтосьці гартэ перад намі альбом з лёгкімі накідамі алоўкам. За складанымі фэбульнымі паваротамі глядзчы сочаць без усялякіх намаганняў. У сцэнаграфіі выкарыстаны сцэнічныя метафары. Кінуты на лаўку льяны ручнік – нябожчыца ў хаце; выладжаная да шуюку, адталіраваная дошка – юная красуня; дарожны кій з цвіком на канцы грае і паказвае не менш, чым сам выканаўца. Моцнае ўражанне ў глядачоў выклікае фінал спектакля – са смуткам і болей вымаўленых развітальных слоў пісьменніка, ягоны адыход у цемру.

Фестываль "Я" нечакана вылучыўся на агульным тэатральным фоне. Монаспектаклі апынуліся асобна – ад мудрагелістых задум з багатымі спонсарамі, ад надакучлівага паддаждвання пад глядачоў, ад імкнення любым коштам напоўніць тэатральную касу. На фестываль нікога спецыяльна не запрашалі. Тут усё атрымалася сціпла і ад душы. Галоўнае – разам сабраліся людзі, якія ніколі не імкнуліся зарабляць грошы на мастацтве. Яны ставяць спектаклі і самі іграюць у іх, таму што не рабіць гэтага проста не могуць.

## Прыкметы быцця

"Адзінокі Захад" М. Мак-Донага. Рэжысёр Г. Мушперт.  
Гродзенскі абласны драматычны тэатр.

Не думаю, што рэжысёр Гродзенскага тэатра Іёнадз Мушперт разлічваў на камерцыйны поспех, калі пачынаў працаваць над спектаклем "Адзінокі Захад" па п'есе галандскага драматурга М.Мак-Донага. Проста ён быў запрошаны на пастаноўку ў Польшчу і адтуль прывёз некалькі п'ес, якія ў бліжэйшых суседзяў з далёняга замежжа прайшлі выпрабаванне на публіцы. Тэатры там звычайна больш разлічваліся на ўласныя сілы, чым на дзяржаўную падтрымку. Таму, не выракаючыся мастацтва, упарта шукаюць, што цікава глядачам. На думку Г.Мушперта, кожная з запазычаных п'ес вартая падмосткаў. Ды паставіў ён чамусьці "Адзінокі Захад". Малая сцэна Гродзенскага драмтэатра штораз запоўненая "па завязку". Спектакль камерны, і глядзчы ўважліва сочаць за сюжэтам і ігрой актёраў. Г. Мушперт працуе са сваімі ўлюбёнымі выканаўцамі. Як звычайна, глыбока распрацоўвае псіхалогію герояў, уважліва сочыць за месцам. Ягоныя спектаклі ніколі не бываюць пустымі. Яны кранаюць, узрушаюць, часам выклікаюць абурэнне і абавязкова запамінаюцца. Гэта значыць, у наяўнасці ўсе прыкметы тэатра жывога. Г. Мушперт – чалавек сціплы і самарэкламай ніколі не займаецца. Таму і цікаваць да ягоных спектакляў не штучна. Выпадак унікальны: другі год запар рэжысёра запрашаюць прыняць удзел у прэстыжным Санкт-Пецярбургскім

фестывалі "Балтыйскі дом". Сёлета са спектаклем "Адзінокі Захад". А рэжысёр дзеля гэтага і пальцам не варухнуў!

На спектакль наракалі за брыдкаслоўе, ды асабліва непрыгожых выразў, тым больш ненарматыўнай лексікі, у ім не было. Затое на малой сцэне Гродзенскага аблдрамтэатра я ўбачыла надзвычайнай моцы чалавечую гісторыю, пераказаную з гранічнай шчырасцю і матчыным у прапанаваных абставінах тактам.

На раскінутых падмостках згодна з класічным тэатральным уяўленнем нічога выпадковага. Мосцік над рэчкай. У доме газавая пліта. Стол. Камода. Фотаздымак любімага сабакі. Крыж і стрэльба на сцяне. Далей, як і належыць, распяцце асяняе, стрэльба – выстрэльвае, з мосціка над рэчкай так і хочацца кінуцца ўніз галавой. Сабакі таксама адыграе ў гэтым спектаклі не апошняю ролю. Зрэшты, прадбачыць якую ў гэтым спектаклі наўрад ці магчыма. Гэтаксама, як і вылічыць сюжэт, які прыцягвае ўвагу глядачоў, што ў балшыны ўжываюць апошнім часам выключна драматургічныя дыстылаты.

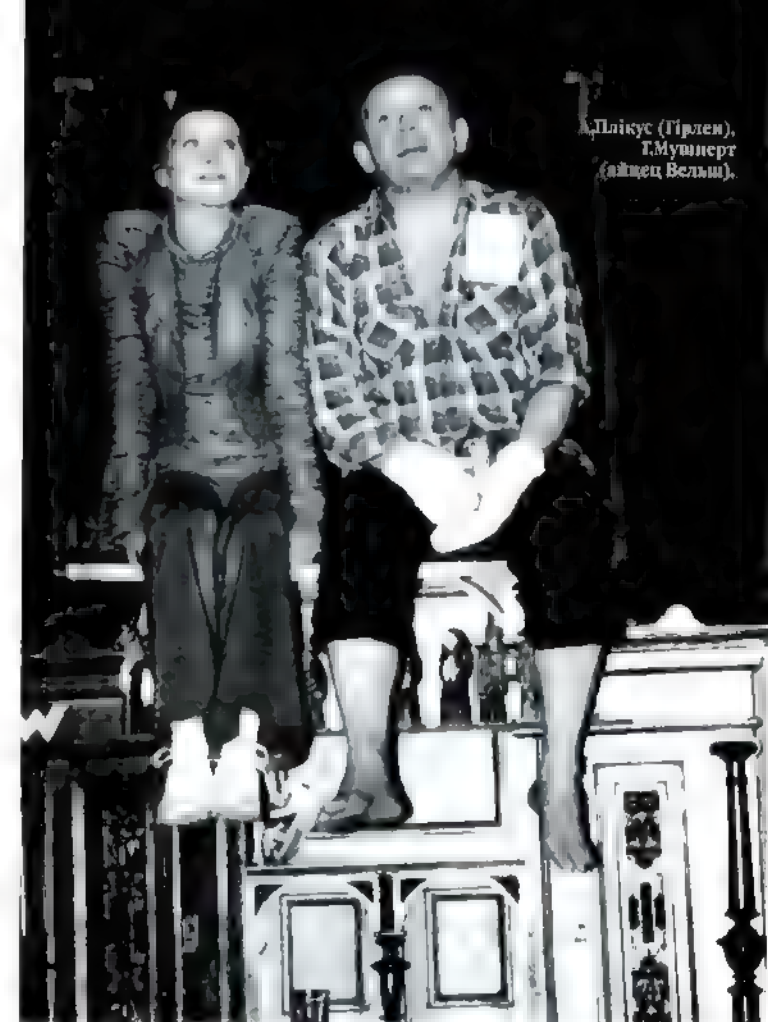
Такім чынам... У невялікай ірландскай сям'і жыццёвую прастору ніяк не могуць падзяліць два браты – Колеман (А. Шалкапясаў) і Вален (С. Курылёнка). Прыніжаныя тупым побытам, бессэнсоўным існаваннем у адгароджаным ад свету адстойніку, маральна неразвітыя і нявяхаваныя, як бы недачалавекі, заняты ненавідзяць адзін аднаго. Здаецца, яны штосьці не падзялілі ў дзяцінстве. Даўняе крыўда цяжкім праклёнам легла на ўсё жыццё. Браты не размаўляюць – шалёна высвятляюць адносіны. Далей – болей... Вельмі хутка глядач усведамляе, што падзеі разгортваюцца пасля пахавання бацькі, якога застрэліў Колеман. Вален забойства пакрыў, але захапіў усю маёмасць і пазначыў літарай "w".

Браты непадобныя адзін да аднаго. Герой А. Шалкапясава – з лакараваным чорным "іракезам" і тлустымі бакенбардамі, з піжонскім шалікам, у камуфляжных штанах. Штораз узнімаецца на дыбачкі і ўхмыляецца напаказ. На ярка-зялёнай майцы героя С. Курылёнка надпіс "Are you drinking enough?" І ён "дрыжкі" пры кожным зручным выпадку. Ходзіць на паўсагнутых нагах, доўга і напружана разважае. Здаецца, што ў яго кепска з інтэлектам і думкі з цяжкасцю прабіваюцца праз чарпаную каробку. Вален таксама пастаянна ўхмыляецца. Нібыта дэманструе сваю далучанасць да сучасных буржуазных стандартаў – "чыз". Калі ў гэтай кампаніі з'яўляецца Пярлен (А.Плікус) з падкрэслена вульгарнымі манерамі, а потым айцец Вельш (Г.Мушперт), які штораз "ужывае" кілішак, – робіцца жудасна. Па гушчыні і па напружанасці сюжэта ірландская камедыя чымсьці нагадвае цяжкую рускую драму "Улада цемры". (Памятаеце, закапалі дзіця, і толькі костачкі хруснулі.)

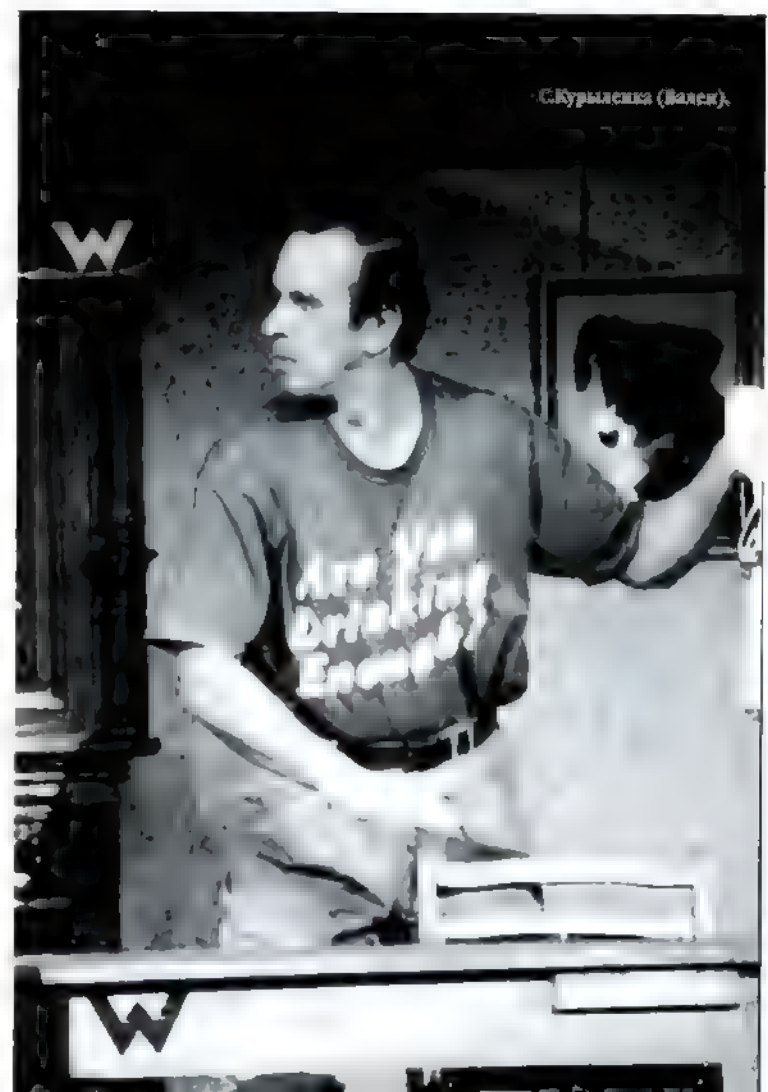
Тут таксама зло і дабро паказаны ў адкрытым супрацьстаянні, і не адразу зразумела, што перамагае. Проста згадваецца агульнавядомае: тэатр – люстэрка. Толькі перад якім тварам трымаюць люстэрка стваральнікі спектакля? Што ў ім бачна? Хто ў яго зазірае і пазнае сябе? Хто адхінаецца? А каго гэта не датычыцца? Прычыны, па якіх гэты спектакль такі прыцягальны для многіх, сумленна прааналізаваныя рэжысёрам Г.Мушпертам. Бо кожны ведае: павандруеш па нашых гарадках і вёсачках – наслухаешся гісторый, надзвычай далёкіх ад нашага напаказ і па-фальшывама рамантызаванага тэатра.

І усё ж такі – пра што Г.Мушперт? Захапленне Валена С.Курылёнка – абразкі святых. Ён збірае іх і прыгожа расставіла на камодзе. Раззлаваны Колеман А.Шалкапясава некалькі разоў засоўвае ў распаленую духоўку. Пачынаецца жудасная бойка. Каб спыніць яе, айцец Вельш апускае рукі ў кіпень. Больш немагчыма трыцца! Менавіта ў гэтым імпульсіўным і вельмі чалавечым учынку ўся сутнасць адкрытай глядачам гісторыі. Яе вельмі своечасовы змест, які перарастае ў вельмі актуальнае сёння пытанне – сумленне маеце!

Далей падзеі разгортваюцца імкліва, з трагічнай накіраванасцю. "Даруйце зло адзін аднаму. Згода паміж вамі – найвышэйшае дасягненне жыцця" – пасмяротны ліст братам айца Вельша выклікае ў глядачоў апладысмэнты. Але гэта не напышлы пафас – глыбокі і горкі маральны ўрок. Лекі ад здзічэння. Вось толькі выздараўленне аплачана страшным коштам самагубства. "Даруй мне", – вымаўляюць браты, і здаецца, што яны вучацца размаўляць. Менавіта ў гэты момант, нарэшце, адзначаеш, што, апроч магутнага гуманістычнага звароту, самае цікавае ў гэтым



А.Плікус (Пярлен),  
Г.Мушперт  
(айцец Вельш).



С.Курылёнка (Вален).



спектаклі – партнёраў двух цудоўных акцёраў: Сяўрыленкі і А.Шал-каўскага.

За ўсёй гэтай гісторыі ёсць яшчэ адзін вельмі істотны момант. Да якой бы меры нізасці ні дайшлі героі гэтага спектакля, у іх жыцці заўсёды прысутнічаў Бог. Ды толькі да каго звернецца па дапамогу наш сучасны разгублены чалавек? Стрэльба і крыж на сцэне невялікага дома не пра-пануюцца глядачам у якасці маральнага выбару. Гэта проста сумны і трагічныя знакі чалавечага быцця.

## Сорак бочак арыштантаў

№ 13" Рэж. Куні. Пастаноўка М.Пінігіна.  
Сцэнаграфія З.Марголіна.  
Малы тэатр пад кіраўніцтвам І.Забара.

Як ні дзіўна, але прэм'ера гэтага, самага камерсыйнага іх апошняга спектакля, шмат разоў адкладалася менавіта з-за цяжкасцей з фінансаваннем. Ды мастацкі кіраўнік адной з найбольш паспяховых і папу-

лярных мінскіх антрэпрыз Ігар Забара вырашыў не здавацца. Ён і так апошнім часам пераважна займаўся пракатам спектакляў вездзежных маскоўскіх зорак. Новыя пастаноўкі ў Малым тэатры з'яўляліся рэдка, былі разлічаны на двух-трох жанануцаў. Ды ў выпадку з п'есай Р.Куні – усё сталася інакш. Усё было пастаўлена на поспех – і невяпдакова. П'еса хваляй працавала па Еўропе, выклікала буру эмоцый у Маскве. У Мінску ўсе разлілі найлепшым чынам спраўдзіліся. Глядач валам паваліў на спектакль. Ішлі на вельмі папулярную і смешную п'есу Рэж. Куні і на айчынных тэатральных зорак.

Думаю, што ні на сцэнаграфіі, ні на пастановачнай групе прад'юсера гэтага выбітнага прасекта эканоміць не хацелася. Таму і кампанія на спектаклі сабралася вялікая і таленавітая. Для таго, хто хоча крыху цікавіцца тэатральным мастацтвам, кожнае імя значыць многае. Пастаноўка Мікалая Пінігіна, сцэнаграфія Зіновія Марголіна – гэта, як кажуць, без каментарыяў. Пластика і важкая частка пастановачных выкрутасяў – маладой зоркі рэжысуры Паўла Адамчыкава. Леппы з існуючых тут майстроў па асвятленню – Сяргей Цыпкін. Папулярны тэатральны мастак па касцюмах Алена Ігруша. А таксама цудоўныя акцёры Ігар Забара, Віталь Быкаў, Аляксандр Вергуноў, Георгій Волчак і цэлая каманда юнацкай новай генерацыі на чале з Зояй Белахвосцік: Аляксандр Мал-

чанаў, Ганна Хітрык, Вольга Фадзеева, Святлана Анікей. Плюс Генадзь Фамін і Святлана Нікіфарова. Было б крыўдна і несправядліва забыць хоць каго-небудзь з іх. Усё, што адбываецца на сцэне, – гэта імклівае, смешнае, гарэзлівае, хуліганскае дэсанне, у якім кожны з акцёраў вырабляецца як роўны. "Поўная безглуздыца" – замоўлена ў праграмцы. Здаецца, аднак, што сэнс ва ўсім гэтым усё ж такі ёсць. Нават калі не ўлічваць, што смех тут – насамрэч лепшым сібра глядачоў.

Спектакль Малога тэатра – узор сучаснай камеды, выкананай без пошласцей, непрыстойнасцей і жаўцізму. А таму – лепшы спосаб ачысціць поры душы ад штодзённага прэсінгу бытавога хамства, стрэсаў і палітыкі. Цудоўная магчымасць адпачыць, не рызыкуючы далучыцца да гульні ў усюдмыснай сучаснай папсы.

Перад глядачамі імкліва разгортваецца камедыя становішчаў. Гэтыя самыя становішчы ўзнікаюць нідкую, хуценька змяняюцца, разрастаюцца, нібы снежны камяк. Высокапастаўлены чыноўнік у камандзіроўцы вырашыў, што забаўляцца з маладзенькай сакратаркай значна лепш, чым прысутнічаць на планавых мерапрыемствах. Але ў нумары гатэля каханкі нечакана знаходзяць труп, заціснуты рамай на падаконніку. І тады пачынаецца сапраўдная свістапільска. Зразумела, што труп трэба некуды схаваць, вынесці, выкінуць, засунуць... Таму, што ў гэтага самага чыноўніка Рычарда Уілі (І.Забара) ёсць жонка Памела (З.Белахвосцік), якая вельмі любіць сюрпрызы, а ў ягонай палюбоўніцы-сакратаркі Джэйн (Г.Хітрык) ёсць раз'юшаны муж Роні (А.Вергуноў), які раўнуе і сочыць за ёй; а ў гатэлі працуе дасціпны афіцыянт (Г.Волчак), які кожны пяць хвілін прапануе паслугі ў нумар і штораз утыкае свой нос куды не трэба. Праўда, у Рычарда Уілі ёсць адданы яму Джордж Пігдэн (А.Малчанаў), які ўсіх можа выратаваць. Толькі вось і ў яго ёсць старая любімая Матуля, якая хвалюецца і накіроўвае за сынам у гатэль прыемную ва ўсіх адносінах Глэдзіс (С.Анікей). Сюды ж трапляе і жонка Уілі Памела. І як пры гэтым схаваць труп?! Персанажы спектакля па чарзе і без папярэджання з'яўляюцца ў нумары гатэля. Ды яшчэ кожны хоча некага кахаць, а труп, як высвятляецца, – вельмі нават жывы Сылчык, які проста страціў памяць.

Мікалай Пінігін свабодным ў стылі камедыі і выдатна робіць тое, што можа рабіць лепш за ўсіх. Прыдуманая ім смешная прыстасаванні, дасціпныя павароты, пікантныя сітуацыі проста немагчыма пералічыць. Спектакль можна запісваць па эпізодах і толькі здзіўляцца, якія каленцы выкідаюць усё без выключэння персанажы!

Галоўны прыкол спектакля – танцы з Целам, для таго, каб пераканаць старонніх: чалавек хутчэй п'яны, чым мёртвы. Генадзь Фамін віртуозна валодае пластыкай, па чарзе выключае рукі, ногі, галаву, тулава. Яго, нібы паліто, чапляюць на вешалку ў шафе, ён лёгка складаецца папалам і нагадвае вільзную раскалчаную ляльку. Зрэшты, у спектаклі ўсе працуюць выдатна. Гледзячы на акцёраў, згадваеш такое напам'яцтвае тэатральнае паняцце, як акцёрскі ансамбль. Ганна Хітрык жыва пратанцавала сваю ролю. Зоя Белахвосцік – праспявала, прадэманстравалішы

не толькі выдатнымі вакальнымі данымі, але і нейкую ўрачыстую сексуальнасцю. Абаяльна і дакладна іграе сваю ролю Ігар Забара. Усіх проста захапляе Віталь Быкаў: ягоны герой – Гаспадар Гатэлі – гэта заўжды напам'яцтвае, напам'яцтвае, прыхільная зацікаўленасць, шчырае неразуменне. Больш за ўсіх вылучаецца Аляксандр Малчанаў. Хтосьці ўжо параўноўвае гэтага акцёра з зоркай расійскага тэатра Яўгенам Міронавым, хтосьці – з маладым Віктарам Манасевым. Малчанаў абрушвае на глядачоў каскад энергіі і абаяння. Працуе з такой верай, з такім бурлівым тэмпераментам, якіх, бадай што, больш і не ўбачыш на мінскіх падмостках.

Цікава, што ў гэтым спектаклі М.Пінігіна занятая залатая моладзь Купалаўскага тэатра. Парадаксальна, але менавіта ён сёння найбольш ярка і цікава адкрывае іх мінскай публіцы. Жменька зорчак, кінутая ў глядзельную залу таленавітым чалавекам.

Фота А.Спрычана і А.Луцанкі.

Спрыча са спектакля.



# ЛЯЛЬКАМ ГОРАЧА Ў СУБОЦЦЫ, або Інтрыга – рухавік фестывалю

Каменны брук, цэрквы, вузкія вулачкі, шматлюдныя плошчы, водар лаванды, шчаслівыя дзіцячыя твары, сардэчная атмасфера старажытнага горада. Садавіна, віно, марозіва і пах добрай кавы. Ён даносіцца з вулічных кавярняў, дзе сустракаюцца бесклапотныя гараджане, каб абмяняцца апошнімі навінамі. Адна з іх – Міжнародны фестываль дзіцячых тэатраў у Субоціцы. Яго гісторыя налічвае ўжо дзесяць гадоў. Летась старшынёй журы быў абраны мастацкі кіраўнік Беларускага тэатра "Лялька" Віктар Клімчук. Такім чынам, аб усіх падрабязнасцях і жарсцях, якія звычайна суправаджаюць любы значны фестываль, ёсць магчымасць даведацца з першых вуснаў.

– Віктар Ігнатавіч, з чаго пачаўся фестываль у Субоціцы?  
– З нечаканасці. Я быў запрошаны на фестываль як член журы. Усе ведалі, што старшынёй будзе Генрых Юрковіч, прафесар з Варшавы. Але ён захварэў. Маймі калегамі былі вядомыя ў сваіх краінах мастацтвазнаўцы, драматургі. Ад Сербіі і Чарнагорыі ў журы працаваў Міраслаў Радоніч, з Германіі прыехаў Олаф Берстэнгел. Славакію прадстаўляў гісторык тэатра лялек Уладзімір Прэдмерскі. Абавязку дырэктара фестывалю выконваў Слабадан Марковіч з Сербіі і Чарнагорыі. Яны ўсе вельмі паважаныя людзі, і кожны з іх мог старшынстваваць на фестывалі. Таму прапанова ўзначаліць журы для мяне сталася прыемнай нечаканасцю. Наша праца была неверагодна напружанай. Уявіце, за дзень мы праглядалі па шэсць спектакляў. На фестываль у Субоціцу завіталі тэатры з 20 краін свету – з Балканскага рэгіёна, з Усходняй і Заходняй Еўропы, з краін поўдня, са Скандынавіі і нават з Амерыкі, штат Каліфорнія.

– Хто з'яўляецца патронам гэтага мерапрыемства?  
– У Сербіі і Чарнагорыі квітнее і лічыцца прэстыжным мецэнатства. Традыцыйна фестываль спансоруецца 2 – 3 арганізацыямі, прадпрыемствамі. Натуральна, сродкамі дапамагае Міністэрства культуры краіны. Дарэчы, у афіцыйных паперах яно значыцца як "апакун фестывалю".

– Кожны фестываль – нібы жывы арганізм: развіваецца, набывае звычкі, традыцыі, індывідуальныя рысы. Фестываль дзіцячых тэатраў у Субоціцы чымсьці адрозніваецца ад іншых? У чым яго асаблівасць?

– Для краін часткі Еўропы – Балгарыі, Венгрыі, Чэхіі, Славакіі, Румыніі (тэатр "Цындырыкі", у якім некалі працавала знакамітая Нікулеску. Цяпер яна супрацоўнічае з UNIMA ў Францыі), Італіі, Грэцыі, краін былой Югаславіі – гэта вельмі значны, папулярны фестываль. У ім таксама ўдзельнічаюць лепшыя тэатры са Швецыі, Польшчы, Германіі, Аўстрыі, Беларусі, Расіі і Украіны. Горад Субоціца некалькі гадоў таму перажыў вайну – бамбёжкі, страх, разбурэнне... Ды нягледзячы на гэты сумны факт, грошы на правядзенне фестывалю знаходзіліся заўсёды. На маёй памяці, а я сачу за гэтым тэатральным святам з 1999 года, ніколі не было правальных фестывалаў. Гэты фестываль мае высокі статус у кантэксце фестывальнага руху Еўропы. Уражвае яго насычаная праграма – кінапрагляды, праца дыскусійнага клуба, дзе ўважліва разглядаюцца асноўныя пытанні і праблемы сучаснага тэатра, цікавыя і карысныя сустрэчы з адметнымі асобамі, творчай элітай. Працуюць выставы. На гэтым фестывалі адкрылася экспазіцыя "Лялька, маска, касцюм", падрыхтаваная студэнтамі Белградскай акадэміі мастацтваў. Памятаю, як пяць гадоў таму трупам нашага тэатра здзівіла жанравая разнастайнасць калектываў, з'яўленых для ўдзелу ў фестывале: эстраднае, цыркавае прадстаўленні, спектаклі дзіцячых тэатраў. Але пасту-

пова лялечных тэатраў пачалі адцясняць, засланяць драматычныя і іншыя. Яны не змаглі сапернічаць з лялечнымі. Напрыклад, Македонія з часам вырашыла разам з тэатральнымі пастановкамі прывозіць лялечныя. Толькі ў гэтым выпадку яны маглі некалькі разоў на поспех і якія-небудзь ўзнагароды.

– Якія пачуцці выклікаюць беларускія тэатры ў дасведчанага і расцепазнавага еўрапейскага гледача? Увогуле, ці чакаюць там беларусаў?

– Каб аб'ектыўна адказаць на гэтае пытанне, дазволю сабе невялічкі экскурс у мінулае. У Югаславіі ведаюць Беларускі тэатр "Лялька" з 1999 года. Тады ў Субоціцы мы паказалі спектакль "Загубленая душа, або Пакаранне грэшніка". Гэтая пастановка ўзяла амаль усе ўзнагароды фестывалю: за лепшую рэжысуру, сцэнаграфію, музыку, за лепшы спектакль. Нас не адзначылі толькі ў намінацыі "Лепшы акцёр". Тэатр атрымаў запрашэнне, і праз год мы паказалі "Чароўную зброю Кэндзо". Удакладню, там не прынята два гады запар узнагароджваць адзін і той жа калектыв. Тэатр "Лялька" з Беларусі стаў адзіным выключэннем. Мы атрымалі прыз як лепшая тэатральная трупка. Чым жа мы так прывабліваем еўрапейцаў? Перш за ўсё яны адзначаюць нашу інтэлігентнасць, прыродную элітаннасць, пачуццё меры і густу. Беларускі лялечны тэатр знайшоў сваю нішу. Тэатры з Беларусі чакаюць у былой Югаславіі (шчыра кажучы, цяжка ўявіць ляльчыка на частках, раздзеленую на кавалачкі...). Журы, публіка, знаёмая з нашым мастацтвам, заўсёды чакаюць выступлення беларусаў. Прызнаюцца, што знаходзяцца ў прадчуванні цуду, адкрыццяў. Дзякуй Богу, наш тэатр ніколі не расчароўваў сваіх прыхільнікаў. Кампетэнтнае журы аднадушна аддавала нам свае галасы, падчас абмеркаванняў падкрэслівала



Віктар Клімчук.

ўласныя беларусам прафесійнасць, эстэтычнасць і культуру спектакляў, дасканалую рэжысуру і сцэнаграфію, акцёрскія знаходкі.

У 2000 годзе я быў запрошаны арганізатарам фестывалю для супрацоўніцтва ў якасці члена журы і як "селекцыйнер" – для адбору лялечных тэатраў з краін былой СССР для ўдзелу ў чарговым фестывалі. З тае пары на тэатральным свяце паказаліся калектывы лялечнікаў з Мурманска, Валгарада, Магілёва, Маладзечна. Многі былі рэкамендаваны тэатры з Кайішса, польскага Слупска. На іх выступленні былі добрыя водгукі, што пацвердзіла слушнасць майго выбару.

Магілёўскі тэатр лялек прадставіў югаслаўскай публіцы "Чырвоны Каптурчык". Ганарваліся за лепшую музыку і ў намінацыі "Лепшы акцёр". У гэтым годзе гонар Беларусі абараняў Мінскі абласны тэатр лялек "Батлейка" з Маладзечна са спектаклем "Меч анёла". Яны павялі на радзіму ўзнагароду за ансамблевасць. Дарэчы, па выніках фестывальнага дня журы пазітывна ацаніла арыгінальную музыку і цікавую сцэнаграфію маладзечанцаў Абагульняючы, дадам, што беларускі лялечны тэатр каціруецца ў Еўропе найперш з-за свайго самабытнасці і неардынарнасці.

– Нагадайце, калі ласка, як разгорніваліся падзеі падчас фестывалю. Ужо ад пачатку было зразумела, хто возьме Гран-пры? Паміж якімі тэатрамі была рэальная канкурэнцыя?

– Гэты фестываль вылучаўся хвацка закручанай інтрыгай! І да самага фіналу ніхто не мог прадказаць яго вынікаў. Інтрыга трымала журы пад высаквольным напружаннем на працягу ўсяго фестывальнага тыдня. Сутнасць яе ў тым, што на суд журы былі прадстаўлены тры розныя пастановкі вядомай катэгорыі "Шчаўкунюк" з чароўнай музыкай Пятра Чайкоўскага. Дэве – у выкананні розных па эстэтыцы тэатраў з Венгрыі і Славакіі. А трэцім быў тэатр амерыканца Джымі Гэмбэла, у венгерскім прадстаўленні знята шмат акцёраў. Славакі, акрамя музыкі класіка, выкарыстоўваюць спецыяльна напісаны музычныя варыяцыі, гукі і шумы. У Гэмбэла шмат лялек, і ён адзін з імі віртуозна спраўляецца!

– Але хто ж перамог?  
– Не спяшайцеся. На фестываль прыехаў тэатр з Чэхіі. Спектакля чхаў усе чакалі з неверагодным хваляваннем, таму што паставіў яго знакаміты ў



Гран-пры фестывалю атрымаў спектакль "Шчаўкунюк" Браціслаўскага тэатра лялек.

Еўропе І.Крофта. Яго называюць Спілбергам ад тэатра. Сабразцоў сабраўся І.Крофтам, шэла пра яго пісаў у сваіх успамінах. І.Крофту добра ведаюць у тэатральных колах Фінляндыі, дзе ён з'яўляецца ганаровым акадэмікам Акадэміі тэатральнага мастацтва. У Субоціцы мы глядзелі яго пастановку "Медардо і Памела". Атмасфера распалілася падчас галасавання! Гран-пры атрымаў іншы тэатр.

– Чыго не хапіла "Медардо і Памеле" для перамогі?  
– Цуд, які ўсе чакалі, не адбыўся. Увогуле гэта цэласны, выкананы ў нацыянальных традыцыйных спектакль з элементамі этнаграфіі, з песнямі. Але яму не хапіла свежасці.

– Вернемся да лужачыкаў – "Шчаўкунюк".

– У першы дзень фестывалю глядзелі пастановку тэатра з Будапешта. Венгерскі, як яны кажуць, "лужачык" – прафесійная, дыхтоўная праца. Але яна асацыюецца з легендарным "Незвычайным канцэртамі" Сяргея Абрацова. Чаму? Па-першае, ён паставлены таксама 30 гадоў таму. Сапраўды, у спектаклі нешмат усяго выверана, прасякнута высокай рэжысёрскай культурай. Але ж падчас дзеяння не падала лёгкае расчараванне: адсутнасць навізны, свежасці. Мяжкую, маладыя гледачы былі ўражаны. Ды толькі не прафесіяналы і крытыкі, якія бачылі на сваім вяку шмат падобных пастановак. Гэты спектакль рэаніміраваны нядаўна сучасным рэжысёрам, але акцёры засталіся тыя ж, што працавалі ў ім трыццаць гадоў таму. Глядзец усе гэта было цяжка. Журы пакінула гэту пастановку без абмеркаванняў.

– Дачакаліся журы моманту ісціны?

– Асабіста я чакаў спектакля містэра Гэмбэла. Нас звязваюць даўнія сяброўскія адносіны. Ён прэзентаваў мне касету са сваім "Шчаўкунюком", але тады ўбачанае падалася мне нуднаватым. Я хваляваўся ў Субоціцы за Джымі Гэмбэла, журы чакаюць цуд, а раптам не здарыцца. Гэмбэл удыхнуў у дзею душу, энергію, кураж, дабрню. Публіка апладзіравала стоячы. Гледачы не разыходзіліся пасля спектакля, каб толькі дакрануцца да Чароўніка з Каліфорніі. Дэцымаваліся на сцэну, каб пазнаёміцца з ім і ўзяць аўтограф. Журы адзначыла артыстызм Джымі Гэмбэла ў асобнай намінацыі. А што да Гран-пры... Галоўную ўзнагароду Міжнароднага фестывалю дзіцячых тэатраў узяў славацкі тэатр.

– Гэта значыць, што галоўнае саперніцтва было паміж чэхамі і славакамі – паміж "Медардо і Памелай" і "Шчаўкунюком"?

– Так. Гэтым папярэднічалі надзвычай гарачыя спрэчкі! Цяжка было вызначыць лепшага.

– Якія крытэрыі ўлічваліся пры прысуджэнні Гран-пры браціслаўскаму "Шчаўкунюку"?

Ствараліся гэтага спектакля распавядаюць гісторыю кахання сучаснай сцэнічнай мовай, выкарыстоўваюць сучасныя выразныя сродкі. Спачатку я быў упэўнены, што грэх умяшвацца ў класіку і ўплываць у музыку Чайкоўскага іншым музычным тэмы і гукі. Але ўбачанае перажыла журы. Асобна напісаная музыка, фанэграма гарманічна ўвайшла ў палатно відэавішча. Напрыклад, у сцэне мышынай вайны. Тэма Расіі вырашана рэжысёрам праз вялікую матрошку. Яна раскрываецца. Адна за адной выскокваюць рознакаляровыя лялькі і ўтвараюць карагод. Венгры ў гэтай сцэне выкарыстоўвалі кватэстыя хусткі.

– Віктар Ігнатавіч, як вы лічыце, у чым сіла менавіта лялечнага тэатра? Якім арсеналам прыёмаў, выразных сродкаў ён можа заваяваць тэатралаў?

– Лялечны тэатр знаходзіцца ў няспынным пошуку. Ён вынаходніцкі, вельмі рухомы. Яго цяжка абвінаваціць у статычнасці і адміранні. Уявіце, пры дапамозе лялькі можна стварыць яскравае, феэрычнае відэавішча. Гумарыстычнае або лірычнае. Выкарыстоўваюцца розныя плоскасныя прасторы. Лялька рухаецца па розных узроўнях тканіны і гэтак далей.

Лялечны тэатр стаў больш татальным. Сродка выразнасці – жывы акцёрскі план, трацыявыя і роставыя лялькі, марыянеткі, лялька, апрагнутая на акцёра, і маска – вось няпоўны арсенал сённяшняга тэатра. Лялечнікі навучыліся выкарыстоўваць шмат прыёмаў тэатра ценяў. Акцёр стварае нечаканыя формы праз цені. Гэта нібы праца фокусніка-ілюзіяніста. Уражальная маніпуляцыя! З'явілася шмат спектакляў без сюсю. Але такая форма выглядае надкачуліва, і я не яе прыхільнік.

– Невербальнасць – адзіны недахоп сучаснага лялечнага тэатра?

– Паводле маіх уласных назіранняў, вызначаецца агульная тэндэнцыя – рабіць толькі візуальныя малюнак ролі. А на другі план адыйшлі псіхалагізм, паглыбленае пранікненне ў малюнак ролі. Страчваюцца ўменне ўзаемадзеяння, талент партнёрства. Усё радзей бачыш добрую, зграбную ляльку. Яе замянілі акцёр або маска. Нестас цікавай сцэнаграфіі. Асабліва гэта датычыць тэатра ценяў – экран, прамень святла і плоскасная лялька. Удакладню, я маю на ўвазе не "Карагёз", нацыянальны турэцкі тэатр, дзе рукамі і целам працуе акцёр, ствараючы захапляльныя малюнак і дзеянне. Ёсць агульныя заўвагі да рэжысуры і рэжысёраў. Са сцэны знікае канфлікт. Млявыя ўзаемаадносіны паміж вобразамі, бо рэжысёрам не расстаўлены акцэнтны. У выніку – нецікава назіраць за развіццём дзеі. Страчваюцца і значэнне падтэксту.

– Любы фестываль – гэта новыя творчыя знаёмствы і, адпаведна, новыя практы. Што рэжысёр Клімчук прывёз у сваім дарожным кейсе з фестывалю?

– Дамоўленасць пра пастановку п'есы сербскага драматурга з Белград Ігара Боевіча. Пакуль над ёй працуе перакладчык. Яна пра нашых сучаснікаў. Ведаю, што п'еса з поспехам ідзе па падмостках тэатраў Сербіі і Чарнагорыі.



# КАЛАЖ І АЛЕАТОРЫКА Ў МУЗЫЦЫ XX СТАГОДДЗЯ

Тацияна Мдывані

Цікавасць да сучаснасці стымулюе вывучэнне новай і навіейшай музыкі, пазначанай глыбокімі пераменамі ў стылі кампазітарскага мыслення, у трактоўцы музычнага, у характары суадносінаў новага, навіейшага і традыцыйнага. Параўнальна з музыкай класіка-романтычнай эпохі музыка "вастрыя прагрэсу" паўстае як мастацтва, пагрунтаванае на некласічным уяўленні пра свет і некласічным стылі мыслення, якія ўлучаюць у сябе сістэму неаднароднасці суб'екта і аб'екта, нівеліраванне межаў паміж процілегласцямі – паміж "я" і "не-я", імзненным і трансцэндэнтным, рацыянальным (лагічным) і нерацыянальным (валявым, недэтэрмінаваным), а таксама як музычная кампазіцыя, што ўтрымлівае гарманізацыю ў імавернаснай форме, дзе вялікая роля адведзена інтуітыўнаму, архетыповаму і да т.п. Відавочна і тое, што ў авангарднай музыцы дзейнічалі законы, уласцівыя пераломнаму часу, якія выніклі з усведамлення кампазітарамі недастатковасці чалавечага, "я", што асацыявалася раней з развітой (класічнай) рацыянальнасцю, розумам як такім. Усё гэта абумовіла крызіс заходняга рацыяналізму ў музычным мысленні XX стагоддзя і пошукі кампазітарамі авангарднай скіраванасці: цэласнай канцэпцыі музыкі, якая азначала б непарыўнае адзінства процілеглых пачаткаў на аснове гармоніі, меры. Аднак на працягу XX стагоддзя ўніверсальнай формулы цэласнасці не знайшлі, хоць асобныя мадэлі былі прапанаваны (Д.Кейджам, К.Штокхаўзенам). Так праявіўся трагізм еўрапейскай "музычнай цывілізацыі", бо, прэтэндуючы сцвердзіць свой новы стыль навечна, яна фактычна "завязла" на праблемах сутнасці і тыпаў музычнага, "дозы" рацыянальнага ў становішчы няпэўнасці – сцёртасці, нявыяўленасці і тоеснасці супрацьлеглых пачаткаў. У гэтай асцыляцыі (хістанні) самой пазіцыі – ключ да новай і навіейшай музыкі, ключ да новых форм выразу, звязаных, у прыватнасці, з цікавасцю да "парадку ў хаосе", г.зн. з алеаторыкай і калажам.

Калажная тэхніка стварала некаторую ілюзію алагізму, да якога з увагай ставіліся авангардныя кампазітары ў другой палове XX стагоддзя. Аднак калажная "індэтэрмінанты" ў цэлым засноўваліся на ўважлівасці кожнай дэталі музычнага тэксту. Напрыклад, у Сімфоніі (1969)

Л.Берыо сутнасць калажа заключаецца ў спалучэнні музыкі і маўлення (урыўкі з рамана "Не называны" С.Бекета), сама ж канструкцыя твора зусім класічная. Паводле слоў Л.Кірылінай, каштоўнасць музыкі Л.Берыо ў тым, што на фоне "татальнага тэхніцызму" кампазітар зрабіў спробу вярнуць музыку эмоцыю і рэканструюваць класічны тып сімфанічнага жанру і формы шляхам сінтэзу новага зместу і старой формы. Іншы калаж – "Калаж на тэму В – А – С – Н" (1969) А.Пярта, дзе маніграма "bach" скрыта ў галасах аркестравай ткані.

Галоўнай мэтай калажа было ўвядзенне элемента непрадказальнасці ў працэс развіцця, што асацыявалася з уяўленнямі пра творчую свабоду і давала магчымасць выйсці за межы серыйнага стэрэатыпа формы. Арганічна ўпісваючыся ў новае ўяўленне пра музыку, а значыць, і ў новае ўяўленне пра свет, згодна з якім прырода пішацца "мовай процілегласцей", калаж стаў уважальным нелінейнасцю як непераходнасцю, што адводзіцца ад устойлівага плана і скразнага алгарытму музычнай структуры. Мерай такой формы была фракцыйнасць, г.зн. форма як бы разрывалася інкрустацыямі, "чужымі", і яе абрысы былі ўжо не плаўнымі, правільнымі, загадка "заданымі", а, наадварот, – зігзагападобнымі, "няправільнымі" і непрадказальнымі.

Аднак інкрустацыя тэксту "чужым" нечаканая толькі для слухача – кампазітар выбудоўваў форму да дробязяў (Штокхаўзен К: Telemusik, Beethausen-Stoekhoven), зусім рацыянальна, хоць спосаб арганізацыі элементаў быў некласічным. Суадносіны рацыянальнага і нерацыянальнага ў музычным калажы гарманізаваліся пэўным наборам рацыянальных дзеянняў, якія былі скрытыя і завуляваны самім эфектам нечаканасці (украпанняў). Скрытая рацыянальнасць была мацнейшая за яўную (сіметрыі, прапарцыі) і таму ўяўляла сабой нейкі новы эстэтычны крытэрыі. І ўсё ж калаж не стаў панацэяй ад засліня серыйнай рацыянальнасці, бо ён прайграваў у эстэтычным плане і ў якойсьці ступені зніжаў значэнне аўтарскага, індывідуальнага пачатку. Агульнае ж значэнне калажа ў руху да новай цэласнасці музыкі (свету) і да ўмацавання пазіцыі новай, некласічнай рацыянальнасці, адкрытай для нерацыя-

нальных фактараў, можна прызнаць пазітыўным. Па-першае, калаж падрыхтаваў глебу для фракцыйнай, алеатарычнай формы і стаў прамежковым звяном паміж строга вылічанай структурай і структурай, што дапускае "свабоду", або структуру з *незамацаваным тэкстам*. Па-другое, спецыфіка калажа заключала ў сабе новы сэнс функцыянавання музычнай кампазіцыі, цэнтраваны ідэяй імпрывізацыі, якая гарманізавалася мерай у выглядзе верагоднасці. Па-трэцяе, калажная "логіка" адкрыта супрацьстаяла серыйнай і тым самым дэманстравала недастатковасць некласічнай *дадэкафоннай* рацыянальнасці для выражэння ўнутранага, творчага пачатку.

На змену калажу прыйшла алеаторыка, якая трапіла ў поле зроку еўрапейскіх кампазітараў з "Музыкай пераменаў" Д.Кейджа (твор напісаны пад уздзеяннем філасофіі дээн, якую Кейдж вывучаў у Калумбійскім універсітэце). У 1957 г. К.Штокхаўзен і П.Булэз ствараюць свае індывідуальныя тыпы алеаторнай кампазіцыі, якую яны атрыбутаваў паянцём "адкрытай формы", г.зн. формы, што кожны раз мае новы варыянт выканання – "Клавіршчок – XI" і "Трэцяя саната". Аднак неўзабаве П.Булэз напісаў артыкул "Alea", у якім некантраляваны выпадак зазнаў разкую крытыку: "У мае замыслы не ўваходзіць штохвілінна змяняць твор, каб ён прадставаў кожны раз у абсалютнай навізне, але я стараўся змяніць пункт гледжання на яго перспектывы, пакідаючы нязменным фундаментальны сэнс... Гаворка ідзе пра павелічэнні, памнажэнні таго, чым твор з'яўляецца рэальна".

Алеаторыка ў П.Булэза – гэта "кіроўны" выпадак, калі аснова, фундамент нязменны, тады як элементы свабодна перамяшчаюцца, але не адвольна: сама змяняльнасць задумана кампазітарам, аднак выканавец быў свабодны ў выбары. Вось гэтая форма свабоды і насцярожыла кампазітара, бо выявілася ад адказнасці за эстэтычны вынік і нішчыла "неабходны інтэлектуальны сапраўдны мастацкай творчасці: рэфлексію, індывідуальны мастацкі замысел..." Іншая "адкрытая форма" ў К.Штокхаўзена, дзе больш некантраляванай выпадковасці ("Плюс-мінус", 1963), але поўнай адвольнасці таксама няма.

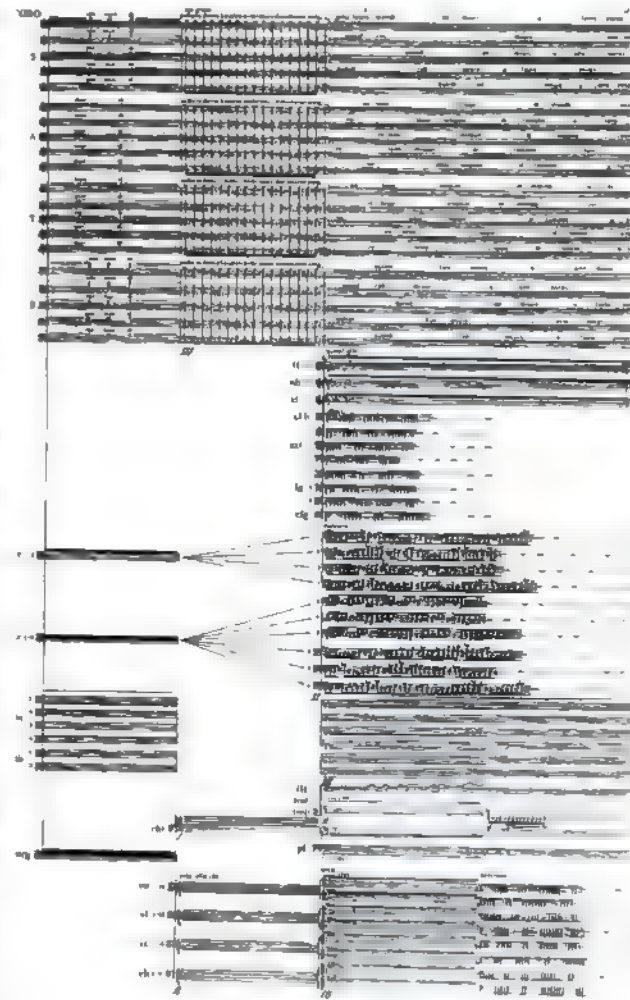
Такім чынам, алеаторыка спарадзіла новыя формы канструявання матэрыялу, аднак мыс-

леная спачатку як апазіцыя серыйнасці, усё ж не разбурыла, а толькі падарвала аўтарытэт уласна серыйнага мыслення. Папярэднікамі алеаторыкі ў XX стагоддзі з'явіліся індэтэрмінаваныя тыпы спеваў (Sprechstimme, parlando), агогіка (ad libitum, rubato), тэмп (пастаянна пераменны), тэхніка груп, якая заснавана на лектыўным узасмаражэнні і пры яго адсутнасці і якая дапускае новы варыянт пры паўторы, а таксама "квантатарыка" ў музыцы К.Дэбюсі (Ю.Кудрашоў)<sup>4</sup>. У цэлым і кантраляваная і некантраляваная алеаторыка німат у чым вызначаецца ступенню "чуцця" свабоды ў выкананні, якая воля-няволя выступаюць у якасці аўтараў твораў. Разам з тым фіксацыя алеаторыкі, што выяўлялася пры аналізе тэксту, разыходзілася са слыхавым успрыманням, не падрыхтаваным да ўсведамлення такой "логікі". У сувязі з гэтым на ўзроўні ўспрымання з'ява *алеаторыкі* азначаецца намі паняццем "дэтэрмінісцкага хаосу" (як спецыяльна задуманага кампазітарам – "прыродай"), тады як *алеаторыка* формы – паняццямі *фракцыйнай* ("разарванай", неўпарадкаванай, зігзагападобнай) формы і *фракцыйнага* (працэсу) развіцця.

Алеатарычны пачатак пранік у музычнае мысленне авангардных кампазітараў (у аспекце разгляду выпадковасці) як выражэнне свабоды, як мастацка апраўданы спосаб укаранення нерацыянальнага ў рацыянальнае. Сярод іх – В.Лютаслаўскі, В.Ф.Данатоні, К.Пендэрэцкі, Д.Лігеті, Л.Берыо, Р.Шчадрын, С.Губайдуліна, Э.Дзянісаў, А.Шнітке, С.Картэс, А.Мдывані, Д.Смоляк, В.Кузняцоў, А.Літвіноўскі, якія падыйшлі да алеатарычнага феномена з розных пазіцый: формы, матэрыялу, прынцыпу кампазіцыі. Пры гэтым аб'яднаным фактарам пачатку тая ці іншая форма алеаторыкі спецыяльна "сачыняецца" гэтым кампазітарам для *гэтага твора. Такім чынам сама алеаторыка цэнтрэецца новым некласічным тыпам рацыянальнасці, прытым рацыянальнасці расшыранай за кошт увядзення ў яе структуру нерацыянальнай кампаненты – апраксімацыі, "выпадковасцей", "замазвання першых доляў" такта і г.д.* Выражэннем некласічнасці ў алеаторыцы як стылі мыслення сталі: 1) "разбалансаванасць" матэрыялу, калі паслядоўнасць музычных "падзей" (з'яў) задумана і адпаведна рэалізавана кампазітарам як адвольнае размеркаванне іх у часе; 2) пазбяганне паўтораў; 3) высотная і рытмічная неадназначнасць – своеасаблівая паліверсійнасць формы; 4) атрыбутыўнасць фактараў нечаканасці; 5) скрытасць аб'ектыўных асноў структуравання ад непрадзіданага бачання, г.зн. атрыбутыўнасць няяўнай рацыянальнасці. У цэлым у алеаторыцы праявілася адзінства шматстай-

нага – стыхійнага і дэтэрмінаванага, дзе рацыянальнае ёсць і замысел, і глыбакалеглая ідэя, тады як нерацыянальнае ёсць "адвольнае" чаргаванне музычных падзей, іх нечаканасці і непрадказальнасці.

У беларускай музыцы алеаторыка знайшла разнастайнае выкарыстанне, аднак без стварэння алеатарычнай формы. У араторыях "Песні Хірасімы" Д.Смоляскага, "Памяці пазта" С.Картэса, у вакальна-сімфанічным дзеянні "Гукан-



К.Пендэрэцкі. Касмагонія, 1970.

не вясны" Л.Шлег, у Пятай сімфоніі "Памяці зямлі" А.Мдывані, у "Цэзіі – 137" В.Кузняцова, у "Строніцы – 90" С.Бельюкова алеаторыка ахоплівае сферу сродкаў выразнасці і выканальных прыемаў, дзе дамінуе апраксіматыўнасць гукавышніаў. Так, у С.Картэса выкарыстоўваюцца няясныя стукі, удары па грыфу, за падстаўкай, патрэскаванні col legno, што ўтвараюць своеасаблівыя гукавыя калізіі дзеля адметнай эмацыянальнай атмасферы. У вакальнай партыі самакаштоўнасць набывае няяснасць і ў чымсьці хаатычнае шптанне хору, які разам з інструментальнымі апраксімацыямі ўдзельнічае ў стварэнні абвостранай, гранічнай выразнасці. Трэба адзначыць, што кампазітар першым у Беларусі ўвасобіў алеатарычны прынцып музычнай тканіны ў буйным жанры ва-

кальна-сімфанічнай музыцы.

Апора на фізічныя ўласцівасці гучы характарызуе камерную кантату "Песні Хірасімы" Д.Смоляскага. Тут пераважаюць гукавыя "плямы", "палосы", "кропкі", якія нібыта вырастаюць з шумавых элементаў. Імкненне да агульнага эмацыянальнага ўражання, спараджанага гучам, да гукавай фарбы і яе экспрэсіўнай напоўненасці – вось задача, найважнейшая для кампазітара.

Існуе меркаванне, калі партытура алеатарычнага твора прыгожа выканана графічна, то яна павінна і добра гучаць. Музыка да вока, але і да слыху і сэрца.

Алеаторыка і калаж як атрыбуты еўрапейскага авангарднага музычнага мыслення выклікалі шквал абурэнняў у свеце музыкі. Аднак хутка настала перасыць некантраляванымі выпадкамі і апраксімацыямі. Стала відавочна, што спантаннае не вырашае праблемы новай, цэласнай канцэпцыі музыкі, бо празмерна папярэе сферу нерацыянальнага, стыхійнага на шкоду і рацыянальнаму, і самой цэласнасці (музыкі). Таму музычны "футурызм" ужо ў 1960-я гады сыходзіць са сцэны, не замінаючы звычайным прыёмам кампазітарскай дзейнасці. Асобныя ж творы, што адносяцца да разраду радыяльных кампазіцый (Трэцяя саната П.Булэза, "Цыклы" К.Штокхаўзена, "Флюарэсцэнцыі" К.Пендэрэцкага) сталі своеасаблівымі помнікамі эпохі музычнага авангарда.

Калажную тэхніку выкарыстоўвалі таксама К.Штокхаўзен, А.Пярт, А.Шнітке, Д.Смоляк. Калаж прыйшоў у музыку з літаратуры і жыванісу. У рамана "Няшчасны выпадак" П.Дэкса ў тэкст уключаны выразкі з газет, якія "ламаюць" форму. Л.Андрэў называў такую тэхніку "гульняй у адмаўленне меж". У жыванісе (жрыст) калаж сцвердзіўся ў пачатку XX стагоддзя. Ён аказаўся метафарай нгілага кінатату яго задача – адзіны, шакіраваць, надаць момант выпадковасці, непрадказальнасці (Х.Міро).

Яшчэ раней алеаторыку выкарыстоўваў А.Берг. На наш погляд, прыкрытэт належыць усё ж Ч.Айзю які ўжываў, адкаціліей, увёў метрыітмічную алеаторыку – своеасаблівую політэкстотіку, "ссуінаючы" і "рассуінаючы" час у інструментальнай несе. Пытанне, што засталася без адказу? (1908) Несуладзенне тактаў захоўваецца да канца (64/65 тт), алеатарызацыя ж часу пачынаецца з 27 такта (арух на палюў такта, іхотым на дзін такт, так чыным "плывучым такты").

Т.Залазавя вылучае такія тыпы алеаторыкі: 1) высотную; 2) часовую; 3) тэматычную; 4) формы-структуры; 5) фігура-фонавую, поліфанічную; 6) драматургічную; 7) развіццё.

Іншая класіфікацыя ў Э.Дзянісава: 1) форма стабільная, але яе асобныя элементы мабільныя; 2) структуры стабільныя, але паміж імі і танавуліваюцца ўзаемаадносіны, якія прадугледжваюць пэўную множаццю разнастайнасці; 3) мабільная і структура, і сама форма.

"Надумку Т.Залазавя, да "еўрапейскай" алеаторыкі амерыканскія кампазітары Кейдж, Фельдман, Браўн німат эксперыментавалі ў галіне "выпадку", уключаючы "музычны тэатр", элементы свабоднай тэатрызацыі і да т.п. На пачатку XX стагоддзя ў Еўропе "алеатарычным" быў дадаізм (тэатр, літаратура, балет).



# НАТАЛЛЯ МІХАЙЛАВА:

## "У мяне скрабінаўскае ўстрыманне музыкі..."

Гутарка з галоўным дырыжорам і мастацкім кіраўніком  
Дзяржаўнага камернага хору Рэспублікі Беларусь

Прафесійных хароў у нашай краіне няшмат. Але нават сярод іх Дзяржаўны камерны хор, які мае велізарны рэпертуар і ўвесь час нястомна аднаўляе яго, вызначаецца найвыскай выканальніцкай культурай.

Неаднойчы з вуснаў прафесійных музыкантаў і вядомых беларускіх кампазітараў мне даводзілася чуць такое меркаванне: калі хор пад кіраўніцтвам Наталлі Міхайлавай возьме ў работу пэўную харавую партытуру, дык можна не сумнявацца, што сцэнічнае ўвасабленне яе будзе вельмі блізка да ідэальнага. Бо глыбіня разумення задумы кампазітара і паэта, абертаны сэнсу кожнага сказа і кожнай ноты, кожнага штрыха партытуры будуць не толькі належным чынам ацэнены, заўважаны, але і ўвасоблены ў канцэртным выкананні. Невыпадкава беларускія кампазітары з вялікай ахвотай аддаюць у рукі Н.Міхайлавай свае харавыя опусы.

Высокапрафесійны калектыў і асабліва ягоны кіраўнік і ліцэр заўсёды выклікаюць цікавасць і жаданне ўбачыць кухню прафесіі зблізка. З якіх кампанентаў складзецца майстэрства? Што радуе і што засмучае сёння артыстаў хору? Пытанні ў мяне было шмат. А канкрэтная нагода для нашай размовы была такой: на пачатку кастрычніка 2003 года Дзяржаўны камерны хор РБ адзначыў сваё пяцінаццацігоддзе.

— На некалькіх канцэртах вашага хору як глядач я сядзела ў першым радзе. І бачыла — няхай сабе ў профіль — ваш твар. Гэта было. Скажу вам ічыра, захапляльнае відовішча. У некаторыя моманты

можна было нават і не слухаць музыку. Па-першае, гэта быў тэатр аднаго актёра. Рука дырыжора, постаць і твар, вочы надаваліся своеасаблівым магнетычным, эмацыянальным і сэнсавым цэнтрам, куды сыходзіліся позірк артыстаў. Цэнтрам, які кіруе плыню музычных эмоцый. Адчувалася, што ад працэсу калектыўнага музіцыравання і вы. і хор атрымлівае велізарнае творчае задавальненне. Безліч эмоцый! Надзвычай выразная міміка. І вятанчаная, амаль балетная пластыка. І такое ўражанне, што вы ў працэсе выканання спявалі самі...

— Сапраўды, у дзяцінстве ў Краснадары я займалася балетам. Тры ці чатыры гады. Былая балерына вяла заняткі, займалася з намі класікай. Увогуле заняткі балетам выходзілі вельмі важную якасць — свабоду адчування сябе ў прасторы. Свабоду выяўлення пачуццяў без слоў. І цяпер вельмі часта на рэпетыцыях я даю хору асацыяцыі, звязаныя з рухам.

А наконце спеваў... Сапраўды, спяваю. Бо пачынала, калі кіраўніком хору быў Ігар Мацюхоў, як хормайстар і артыстка хору. Калектыў фактычна нараджаўся на маіх вачах. Я прыйшла сюды студэнткай трэцяга курса Белдзяржкансерваторыі.

— А што было да кансерваторыі?

— Музычнае вучылішча ў Краснадары. Там і цяпер жывуць мае бацькі. Бацька, ваенны, па нацыянальнасці — рускі. Мама мая — беларуска, родам з Хойнікаў. У сям'і было дзесяць дзяцей. Шасцёра з іх зрабіліся прафесійнымі музыкантамі. Чацвёрта — музыканты-аматары. Калі ў Хойніках збіраліся нашэ сям'я і сваякі, дык атрымліваўся музычны калектыў у складзе сарака чалавек. У нас былі і свой хор, і свой аркестр. Мама па спецыяльнасці — харавы-дырыжор. Уражанні дзяцінства былі такія моцныя, што паўплывалі на ўсё далейшае жыццё. Хатнія ўніверсітэты засталіся ў памяці назаўсёды.

Я хацела быць піяністкай. Скончыла музычную школу. А Краснадарскае музычнае вучылішча заканчвала ўжо як харавы-дырыжор. Там, на Кубані, пачала займацца вакалам. У мяне быў выдатны педагог-дырыжор Святлана Аляксандраўна Лук'янчанка. Рукі, вакал — гэта ўсё ад яе...

Маміны беларускія карані паўплывалі на тое, што набываць вышэйшую адукацыю прыехала ў Мінск. Тут вучылася ў Ганны Паўлаўны Зелянконай, якая ў свой час выхавала такіх славутых беларускіх харавых дырыжораў, як Аляксей Кагадзеў, Міхась Дрынеўскі, а таксама шэраг цудоўных педагогаў музычных вучылішчаў і ВНУ. У кансерваторыі студэнт павінен ужо не рамяству вучыцца, а авалодваць рознымі музычнымі стылямі.

Якім згадваецца вам той час, калі кіраўніком камернага хору быў знакаміты дырыжор Ігар Мацюхоў? Пэўны час калектыў так і называлі — "хор Мацюхова". Ён здаваўся сапраўды харызматычнай асобай.

— Зразумела, гэты калектыў стварыў Мацюхоў. Гэта ягонае дзецішча. Спачатку ў калектыве было 16 чалавек і ён называўся "Мінскі камерны хор". Мацюхоў, чалавек надзвычай эмацыянальны і глыбокі, узначальваў гэты калектыў з 1988 па 2000 гады.

Шмат цікавых людзей працавала ў калектыве. Напрыклад, дырэктар хору Андрэй Лапцёнак цяпер з'яўляецца дырэктарам Нацыянальнага тэатра оперы. У якасці артыста маладзёжнага хору спяваў Кірыл Насеў, пазней кіраўнік цікавага мужчынскага хору "Унія". На жаль, гэтага калектыву цяпер няма...

Апошнія гады працы Ігара Мацюхова былі зусім не лёгкімі. Кіраўніком хору, які тады перажываў не лепшыя часы, я зрабілася, вытрымаўшы конкурс. А да гэтага сем гадоў была хормайстрам калектыву.

— Якія яго функцыі?

— Хормайстар займаецца пераважна чарнавой работай. Патрэбнай, але ў нечым і тэхнічнай. Творы мы развучаем тут, на рэпетыцыях, бо ўсе артысты чытаюць ноты з ліста. Гэта шмат у чым музычна-тэхнічныя клопаты: як узяць дыханне, як яго "зняць", дзе ў музычным тэксце цэзурны (паўзы), дзе штрыхі, сэнсавыя акцэнтны...

— Артыстам хору з'яўляецца і ваш муж Юрый. Ён не крыўдуе, што даводзіцца працаваць над кіраўніцтвам жонкі?

— Мы робім агульную справу. І гэта, напэўна, важней за ўсё.

— Галоўны дырыжор і мастацкі кіраўнік калектыву павінен быць у пэўнай ступені дэспатам?

— Не думаю. Мне цяжка некага ўсцвярдзіць, выказваць незадаволенасць, прымаць адміністрацыйныя меры. Але разам з гэтым кіраўнік павінен вельмі дакладна ведаць, чаго ён хоча дасягнуць. Спяваюць кожны дзень, незалежна ад таго, які ў цябе настрой, цяжка. У дадатак чалавек, прабачце, лянёвы па сваёй прыродзе. Спевы — гэта механічная памяць галасавых звязак. Як піяністу рукі, артысту хору трэба трэніраваць свой голас. Мая задача як кіраўніка калектыву не столькі захапіць калектыў, пераадолець ляноту, амбіцыі (бо шмат харыстаў маюць вышэйшую музычную адукацыю і, натуральна, сваё бачанне і разуменне музыкі). Мая задача — прапанаваць уласнае бачанне музычнай партытуры, якое б пераканала ўсёх.

— Якім быў склад хору пры Ігару Мацюхове і які цяпер?

— Тады было 20 — 24 чалавекі. Рэальна столькі ж артыстаў і сёння. Але ў штаце — трыццаць. Сем ставак вакантных. Як заўсёды, не хапае мужчын. Зарплаты ў нас невялікія, і таму мужчыну, які мае сям'ю, вядома, фінансавана не дужа солідна.

— Для артыста хору ягоны інструмент — голас. Праз голас ён выяўляе свае эмоцыі, сваё разуменне тэксту і музыкі. Што значыць так званы галасавы рэжым і што павінен рабіць спявак, каб захаваць свой голас?

— Прафесійная праца на сцэне прадугледжвае захаванне галасавога рэжыму. Гэта і адпачынак, неабходны перад канцэртамі, і беражлівае стаўленне да свайго інструмента — голасу, які баіцца пераахладжэння, перанапружання. У кожнага артыста — свае сакрэты. Аднаму нельга перад спевамі есці семкі і арэхі, другому — шакалад, трэці не пойдзе перад канцэртамі ў саўну. Нельга выкарыстоўваць перад спевамі любы аэразолі, лакі, бытавую хімію. Чалавек, які абраў прафесію спявака, павінен захоўваць галасавы рэжым, калі ён хоча доўгі час "гучаць". Акрамя таго, у працэсе штодзённых рэпетыцый спявак трэніруе мышачную памяць. Калі твор сапраўды вывучаны, тады мышцы працуюць амаль аўтаматычна. А калі спявак хору амаль тры гады быў у дэкрэтным адпачынку, яе голас, спеўнае дыханне трэба аднаўляць. Гэта рэальна, але працэс вельмі доўгі.

— Паколькі ваш калектыў уваходзіць у склад Белдзяржфілармоніі, для яго, як для кожнага калектыву, які атрымлівае зарплату з бюджэту, існуюць нормы выступленняў. Якая яна — на месяц ці на год?

— За год мы павінны даць 55 канцэртаў. Гэта значыць — 5-6 у месяц. Калі адкунуць выходныя і дні, якія папярэднічаюць канцэрту (тады мы паўтараем менавіта тую праграму, якую будзем выконваць), дык у кожным месяцы застаюцца фактычна два тыдні на падрыхтоўку новых твораў і новай праграмы.

— Скажыце, у чым прынцыповая розніца паміж вашым калектывам і, напрыклад, Акадэмічнай харавой капэлай імя РШіфмы, якую ўзначальвае Людміла Яфімава?

— У капэле — 60 спевакоў. У нас — 25 — 30. Мы прынцыпова не будзем брацца за тых творы, якія пад сілу ім, — творы буйной формы, напрыклад, араторыі, харавыя канцэртны, якія патрабуюць "шчыльнага" гучання. А камерная музыка, харавыя мініяцюры — гэта наша стыхія, у гэтым жанры мы адчуваем сябе асабліва ўтульна.

Нагадаю, што наш калектыў удзельнічаў у многіх рэспубліканскіх фестывалях камернай музыкі — у Нясвіжы, Міры, іншых гарадах. Паступова назапашваецца рэпертуар старадаўняй беларускай музыкі XVI — XVII стагоддзяў — творы Вацлава з Шамотул, Цыпрыяна Базыліка і інш.



Калі запісу новых праграм няма, калі наша праца ніякім чынам не зафіксавана, дык праз нейкі час узнікае адчуванне: а ці было ўсё гэта?..

— Будучы рэпертуар калектыву, як вядома, фарміруе і вызначае мастацкі кіраўнік. Як вы выбіраеце, над чым вашы артысты будуць працаваць, а што — не ваша? Якія тут прынцыпы, крытэрыі адбору?

— Як кіраўнік я разглядаю многія творы. Вядома, шмат вызначаюць якасць музыкі, арыгінальнасць, навізна таго музычнага матэрыялу, які прапанаваў кампазітар. Але справа не толькі ў маім захапленні як музыканта пэўнымі партытурамі. Павіна існаваць адпаведнасць паміж складам нашага хору і тым складам спевакоў, які пазначаны ў харавой партытуры.

Наш калектыў цесна супрацоўнічае з многімі беларускімі кампазітарамі, якія з радасцю аддавалі і аддаюць нам свае харавыя творы. Гэта Леанід Захлеўны, Ігар Лучанок, Андрэй Бандарэнка, Ларыса Сімаковіч, Уладзімір Карызна-малодшы, Алена Атрашкевіч, Яўген Паплаўскі, Алег Хадоска.

— Калі назіраеш за працэсам выканання камернага твора ў канцэртнай зале, дык пераканваешся, што харавое сачыненне вы ініцятывуе.

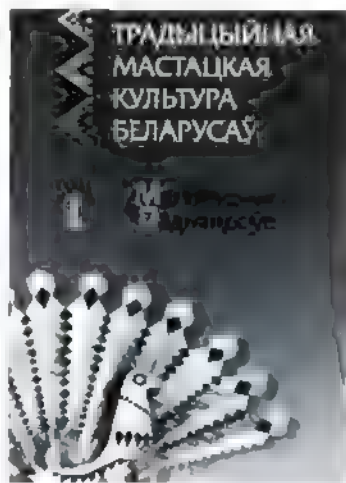




# Жывыя галасы "магілёўцаў"

## Традыцыйная мастацкая культура беларусаў.

Том 1. Магілёўскае Падняпроўе. Мн.: Беларуская навука, 2001. 797 с.



Адразу прызнаемся: мы чакалі выхату ў свет другога тома гэтага унікальнага выдання. Так хацелася прааналізаваць зафіксаваную ў першым томе народную культуру Магілёўшчыны ў параўнанні з культурай іншых рэгіёнаў, у натуральным кантэксце! Але, на жаль, пакуль што мы маем магчымасць адзначыць актуальнасць (нават праз два гады ўсё яшчэ актуальнасць) выхату ў свет толькі першага з запланаваных і ўжо даўно падрыхтаваных да выдання фалькларыстамі і этнографамі шасці тамоў "Традыцыйнай мастацкай культуры беларусаў" – тома "Магілёўскае Падняпроўе", які сёння ўжо зрабіўся бібліяграфічнай рэкасію. Тое, што серыя была растацата пры ўдзеле Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Беларускага дзяржаўнага інстытута праблем культуры, дае надзею, што ўсё тамы змогуць убачыць свет. Пасля выхату шасцітомнай "Энцыклапедыі гісторыі Беларусі" і вясенняццёмнай "Беларускай энцыклапедыі" серыя навукова-папулярных рэгіянальных выданняў "Традыцыйная мастацкая культура беларусаў", несумненна, зробіцца адным з самых запатрабаваных у Беларусі даведніцка-адназначова – крыніцаю натхнення, новых творчых ідэй для шматлікіх аматарскіх і прафесійных калектываў. Шматтомнае выданне фальклорнай

спадчыны ў серыі "Беларуская народная творчасць", якое было здзейснена Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Рэспублікі Беларусь у 1970 – 1990-ыя гады, раскрывала багацце фальклорнай спадчыны, але, на жаль, не давала магчымасці зрабіць дасканалы структурны аналіз традыцыйнай народнай культуры як асобных рэгіёнаў, так і ўсёй Беларусі. Вызначыць унутраную цэласнасць народнай культуры немагчыма без комплекснай характарыстыкі лакальных, рэгіянальных з'яў. Прычым узоры традыцыйнай матэрыяльнай культуры, вывучэннем якіх займаецца этнаграфія, мусіць разглядацца побач з запісамі фалькларыстаў; народнае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва – разам з народнымі абрадамі, песнямі, танцамі і г.д. Толькі ў такім выпадку, як сведчыць першы том серыі "Традыцыйная мастацкая культура беларусаў", будзе выразна выяўляцца архэстыповасць тых ці іншых з'яў народнай культуры, іх карэніная сувязь з рэльефам, навакольным асяроддзем, характарам, менталітэтам людзей, з рытмічным ладам, каларыстычнай гамай таго ці іншага рэгіёна. Але гэта толькі перспектывы вывучэння традыцыйнай народнай культуры. Сёння, як адзначаецца ва ўступе, "адной з фундаментальных задач беларускай культуры з'яўляецца фарміраванне грамадскай думкі ў напрамку ўсведамлення значнасці традыцыйнай мастацкай культуры як архэтыпічнай, субстанцыйнальнай сферы чалавечай духоўнасці і нацыянальнага менталітэту, як асновы развіцця прафесійнай культуры".

Прычым разнастайныя віды традыцыйнай мастацкай культуры ў яе аўтэнтычных формах паказаны ў зборніку не як архіўныя з'явы, а як "актуальная праява адной з жывых плыней сучаснай мастацкай культуры на рубяжы другога і трэцяга тысячгагоддзя".

Даследаванне асобных рэгіёнаў асабліва актывізавалася ў 1994 – 1996 гады, калі ў рамках Праграмы дзяржаўнай падтрымкі традыцыйнай культуры Беларусі Дзяржаўны інстытут праблем культуры пачаў распрацоўваць даўгатэрміновую навукова-даследчую тэму "Сучасны стан традыцыйнай ма-

стацкай культуры беларусаў: даследаванне і практыка" Шэсць тамоў, якія плануецца выдаць у серыі, – гэта вынік комплекснага даследавання шасці гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў: Паазер'я, Усходняе і Заходняе Палесся, Панямонне, Падняпроўе, Цэнтральная Беларусь.

Магілёўскае Падняпроўе на працягу 1993 – 1995 гадоў зрабілася аб'ектам шматаспектнага экспедыцыйнага абследавання, у якім актыўны ўдзел прымалі лепшыя этнографы і фалькларысты нашай краіны. Сістэматызаваныя вынікі карпатлівай працы і сталі асноваю першага тома серыі, навуковым кіраўніком і складальнікам якога з'яўляецца кандыдат мастацтвазнаўства Т. Варфаламеева.

Мяркуючы па структуры і зместу першага тома, упершыню ў гісторыі нашай краіны робіцца спроба разгледзець кожны рэгіён як бы праз павелічальнае шкло, адначасова не парушаючы натуральных сувязей з культурай іншых рэгіёнаў.

Том пачынаецца з геаграфічнай, гістарычнай і этнакультурнай характарыстыкі рэгіёна (Магілёўскага Падняпроўя), якую дае доктар гістарычных навук, прафесар В.Цітоў.

У аснове традыцыйнай народнай, дыі, калі глыбока прааналізаваць, і ўсёй увагу да культуры, ляжачы касмічнае календарнае кола і натуральна ўпісанае ў яго антрапалагічнае (сямейнае) кола. Таму паказ каранёвых слаёў культуры Магілёўскага Падняпроўя пачынаецца з самых аб'ёмных і багатых раздзелаў – "Календарныя звычкі і абрады" і "Сямейныя звычкі і абрады". Над імі працаваў калектыў аўтараў – высакласных спецыялістаў у асобных галінах народнай творчасці, што павышае каштоўнасць выдання. Кандыдат гістарычных навук Т. Кухаронак і У. Сысоў, старшы навуковы супрацоўнік БелДІПК В. Баско даследавалі і сістэматызавалі этнаграфічны матэрыял, а кандыдат мастацтвазнаўства Т. Варфаламеева – музычныя запісы.

Паколькі як календарныя, так і сямейныя святы і абрады не толькі працягваюць сваё натуральнае функцыянаванне на ўзроўні непарыўнай, карэннай традыцыі, але і час ад часу аднаўляюцца, набываюць новае, сучас-

нае гучанне, пададзены ў кнізе матэрыял набывае асаблівую каштоўнасць.

Унікальным з'яўляецца раздзел "Танцавальны фальклор", падрыхтаваны старшым навуковым супрацоўнікам БелДІПК, выдатным этнахарэографам М. Козенкам.

Дакладны арэальны запіс карагодаў і танцаў дае магчымасць аднаўляць іх як у аматарскіх, так і ў прафесійных калектывах. А іх графічная расшыфровка – падстава для супастаўлення структуры харэаграфічных традыцый рэгіёна і, напрыклад, структуры мясцовых арнаментальных тэатраў.

Кандыдат філалагічных навук І. Крук уключае ў раздзел "Народная проза" не толькі казкі, легенды і паданні, але і замовы, прыказкі, прымаўкі, параўнанні, тралныя выказванні.

Надзвычай важнае тое, што захаваныя мясцовыя асаблівасці жывога маўлення, інтанацыйны лад.

Сёння, калі ў Беларусі няма музеяў-салонаў, дзе можна было б пазнаёміцца з сістэматызаванай калекцыяй запісаў, зробленых фалькларыстамі, этнахарэографамі ў тым ці іншым рэгіёне, выданне кожнага зборніка фальклору можна ўспрымаць як адкрыццё новай музейнай экспазіцыі. Узоры ж матэрыяльных форм традыцыйнай культуры экспануюцца і ў раённых, і ў абласных, і ў сталічных музеях. Таму асабліва каштоўныя два апошнія раздзелы ў навуковай сістэматызацыі і аналізе сабранага матэрыялу.

Раздзел "Народны касцюм" – гэта адна з апошніх навуковых публікацый кандыдата мастацтвазнаўства прафесара М. Раманюка. Цудоўныя каларыстычныя малюнк-ілюстрацыі, дакладнае апісанне традыцыйнага жаночага і мужчынскага адзення Магілёўскага Падняпроўя – выдатны падарунак даследчыкам, мастакам, якія распрацоўваюць сцэнічныя касцюмы як для фальклорных, так і аматарскіх і прафесійных калектываў. Мастацка-графічны навуковы рэканструкцыі М. Раманюка даюць падставу судзіць аб агульных каларыт традыцыйнага для той ці іншай мясцовасці адзення, рытміку ўзораў і адметнасцямі тамтэйшай прыроды, а найбольш папулярныя галёўныя ўборы – з асаблівасцямі тыпажу. І, самае галоўнае, яшчэ раз засвед-

ствіваюць як драматургічны твор – з завязкай, развіццём дзеяння, кульмінацыяй, развязкай. Колькі часу вам як дырыжорам трэба на тое, каб падрыхтаваць ад пачатку і да канца адзін харавы твор?

– Заўсёды па-рознаму. Іншым разам шмат працы над адной старонкай нотнага тэксту, таму што імкнёмся, каб былі вывераны ўсе дэталі і дробязі. Іншым разам доўга працуем таму, што вялікі музычны тэкст, сапраўдная "глыба". Але нават у мініяцюры шмат нюансаў. Частка працы – размоўная, гзн. глумачэнне і музыкі, і тэксту. У многіх сучасных кампазітараў ёсць харавыя творы, якія ў якасці тэкставай часткі маюць толькі адно словазлучэнне. Ёсць такі твор у Ларысы Сімаковіч, там толькі адзін выраз: "Раство Тваё, Багародзіца". Значыць, падчас працы над творам усю разнастайнасць адценняў трэба выявіць. І кожны раз гэты выраз павінен гучаць інакш.

Праграму, закладзеную ў музычным тэксце кампазітарам і паэтам, я як дырыжор павінна пачуць. Калі ў харавым творы няма тэкставай падтрымкі, ідзе вакаліз, тады звяртаецца да ўласнай фантазіі. Тут дарэчы любыя асацыяцыі, калі яны дапамагаюць зразумець твор. Наогул, у мяне скрабінаўскае ўспрымання музыкі. І супуччы ўспрымаю як змену колераў.

Калі мы спяваем малітвы, дык тут заўсёды згадваецца вядомае: "Спачатку было Слова". І разуменне музычнага твора пачынаеш са слова. Ёсць творы, у якіх поўная гармонія тэксту і музыкі. Калі ж гэтай гармоніі няма, дык у мяне літаральна алергія пачынаецца. Музычная, зразумела. Лічу, што ў такіх сітуацыях вінаваты кампазітар.

– Падчас рэцэптыўнай, наколькі я разумею, і артысты могуць выказаць сваё глумачэнне тэксту і музыкі, якое не абавязкова супадае з вашым. Што вы тады робіце?

– Вядома, спрэчкі з нагоды трактоўкі бываюць. Імкнуся па магчымасці прыслухоўвацца да меркаванняў артыстаў. Часам настойваю на сваім разуменні. Бо калі ў творчым калектыве няма гаспадара, толькі не будзе. Той, хто стаіць перад хорам, адказвае за мастацкі вынік. Творчым дэвізам калектыву лічу словы блажэннага Аўгустына: "У галоўным – адзінаства, у спрэчным – свабода, ва ўсім – любоў..."

– Думаю, што вы заўсёды адчуваеце настрой ваішых артыстаў і ведаеце, дзе ім цікавей выступаць – у сталіцы, абласным горадзе, невялікім мястэчку. Якая аўдыторыя найбольш удзячная?

– Эмоцыі артыста не залежаць ад прэстыжнасці канцэртнай пляцоўкі. Вядома, у сталіцы – больш адказна, больш хвалюешся. Штогадовыя канцэрты мы даём у Саюзе кампазітараў, дзе прадстаўляем нацыянальную музыку. Не так даўно зрабіла для сябе сумнае адкрыццё: многія музыканты на такія канцэрты ўвогуле не ходзяць.

Калі аўдыторыя настроена слухаць, гэта адчуваеш імгненна. Рэакцыя залы або натхняе, або гасіць артыстычныя эмоцыі і імпульс. Музыканты – ранімыя людзі. Нават калі адзін з дзесяці канцэртаў ідзе ў "халоднай" зале – гэта для нас вельмі многа. Але так здарэцца рэдка.

Вельмі каштоўныя канцэрты перад дзіцячай аўдыторыяй. Узровень яе эстэтычнай падрыхтаванасці відаць нават па педагогах. Калі тыя не прыходзяць на канцэрт самі, а толькі "зганяюць" у залу дзяцей, дык і вынік такога канцэрта будзе адпаведны. Вельмі прыемна, калі мы прыязджаем, напрыклад, з канцэртам у раённы цэнтр, а дзіцячая аўдыторыя сабрала са школ усяго раёна...

– Што, на вашу думку, найбольш замінае далейшаму развіццю калектыву? Што вас найбольш засмучае як кіраўніка?

– Адно кола праблем – кадраное. Раней харавых калектываў было непараўнальна менш. І таму такой змены кадраў не было. Зразумела, калі ў калектыве прыходзіць новы чалавек, яму трэба вывучыць творы, якія мы спяваем. З гэтым артыстам доўгі час трэба працаваць асобна. Раней існавала няпісанае правіла: "З калектыву ў калектыву – не перамаўляць". Цяпер яго фактычна не існуе.

Другое кола праблем – гастролі. Цяпер у кожнай абласной філармоніі ёсць хор. Існуюць цудоўныя хары ў Гродне, у Гомелі. Рэспубліка наша невялікая, і калі раней мы шмат ездзілі, дык цяпер варымся пераважна ва ўласным соку.

Вядома, не хапае пазедак на прэстыжныя фестывалі. Не хапае замежных гастрольяў, якія б давалі магчымасць бачыць, як і што спяваюць еўрапейскія калектывы, якое месца мы займаем сярод іх. Такія ўражанні і

такія параўнанні – велізарны стымул для творчага развіцця і калектыву ўвогуле, і кожнага артыста ў прыватнасці.

Усе пытанні, звязаныя з гастролямі, пачынаюцца і заканчваюцца з грашовым пытаннем. Вось, напрыклад, у нас ляжыць запрашэнне выступіць на фестывалі ў Іспаніі. Уступны ўнёс – 400 еўра. Праезд – за наш кошт. Вы ж разумеце, што гэта не аднаму салісту з акампаніятарам ехаць. 25 чалавек везці праз усю Еўропу – дарагое задавальненне. Таму ў сённяшняй фінансавай сітуацыі прасцей і лягчэй у сэнсе гастрольяў адчуваюць сябе самадзейныя калектывы, якія фінансуюцца, напрыклад, ВНУ або прамысловымі прадпрыемствамі, пры якіх яны існуюць.

А яшчэ мне і ўсяму калектыву вельмі не хапае прафесійнага, музычна адукаванага прадзюсера, менеджэра, які разумеў бы, з аднаго боку, каштоўнасць таго, што мы робім, а з другога, дапамог бы калектыву "раскруціцца", выйсці на крыху іншае кола слухачоў, на іншую аўдыторыю. Бо мая справа як галоўнага дырыжора – падрыхтоўка новых праграм, непасрэдная праца з артыстамі над харавымі творами, якія мы спяваем. А прадзюсер – гэта зусім іншая прафесія. Хацелася б, каб часцей траплялі на нашы канцэрты музыкантаў. Каб потым можна было пачуць кваліфікаваны разгляд, аналіз зробленага.

Рэкламны аддзел у філармоніі – адзін на ўсё калектывы. Зразумела, у яго да кожнага калектыву проста руку не даходзяць. Сумна гэта прызнаваць, але рэкламы нават лепшых нашых канцэртаў у Мінску няма або амаль няма. Бо ў рэкламным адзеле часам няма нават паперы на дадатковыя экзэмпляры афіш. Не хапае рэкламы ў газетах, на радыё. Хор не мае сваёй каларовай афішы-візитуўкі. Ад рэкламы напрамую залежыць колькасць гледачоў на нашых канцэртах. Патэнцыяльны музычна адукаваны гледач часта пра іх проста не ведае...

– Згадваю, што артысты хору часам сумна жартуюць з гэтай нагоды: "На сцэне – "тры сестры", а ў зале – "дзядзька Ваня"... У тым сэнсе, што артыстаў на сцэне больш, чым гледачоў у зале.

– На жаль, так. Тады многія нашы мастацкія намаганні ператвараюцца ў нешта міфічнае, прывіднае.

І трэцяе кола праблем, якія мяне хвалююць. Наш рэпертуар аднаўляецца досыць часта, мы не спяваем гадамі адно і тое ж. Зусім нядаўна, у снежні 2003 года, калектыў удзельнічаў у XII фестывалі "Адраджэнне беларускай капылы", шэраг нашых канцэртаў прайшоў у зале камернай музыкі. Мы выступалі разам з ансамблем "Класік-авангард", у праграмах былі заняты і нашы салісты, і салісты Нацыянальнай оперы. Магу сказаць, што толькі для гэтага фестывалю спецыяльна развучылі чатыры кантаты, урывкі з оперы, каля 14 (!) новых твораў. Над шэрагам твораў, якія гучалі, працавалі раней.

Што атрымліваецца далей? Кожныя тры месяцы – новая праграма. Гэта гадзіна музыкі. Праспявалі. Тры, пяць, няхай сабе дзесяць разоў – і ўсё! Калі запісу новых праграм няма, калі наша праца ніякім чынам не зафіксавана, дык праз нейкі час узнікае адчуванне: а ці было ўсё гэта? Ці не прымроілася? Афішы, вядома, – дакумент. Але гэта слабае супрацьдзеянне...

– Колькі гадоў таму на сцэне Куталаўскага тэатра ішла п'еса А.Пётрашэвіча, прысвечаная Францыску Скарыне: "Напісанае – застаецца". Калі крыху перайначыць назву, будзе "Запісанае – застаецца..." І ўсё-такі якія-небудзь CD-дыскі з запісам музыкі ў выкананні Дзяржаўнага камернага хору ёсць?

– Пакуль што толькі два. Першы – з духоўнай музыкой. Другі мае назву "Такія складаныя лёгкая музыка". У яго ўвайшлі творы папулярнай і джазавай музыкі. Гэтыя дыскі рабіліся цалкам за свой кошт, дзякуючы намаганням сяброў. Але гэта не камерцыйны прасект, тыражу ён не мае і выконвае хутчэй рэкламную ролю.

Паўтаруся: адсутнасць пастаяннага гуказапісу мае шмат адмоўных адценняў. Артыст не можа паглядзець на сябе збоку, паслухаць і далей удасканаліцца – у адпаведнасці з тымі дробнымі ці больш значнымі недахопамі выканання, якія ён пачуў. Раней час ад часу мы запісвалі праграмы ў студыі радыё. Цяпер, на жаль, і гэтых запісаў няма. Шкада, што многія нашы дасягненні застаюцца незаўважанымі...

Гутарыла Таццяна Мухомовская.  
Фота А.Спрычана і з архіва Н.Міхайлавай.



чана: у межах рэгіянальных строяў пры захаванні агульнай структуры заўжды дапускаецца варыяцыйнасць. Так у фальклорных суполках гармонія на-раджаецца з супучна непашторных, розных паводле тэмбру і гучання галасоў.

Гэтыя думкі пацверджаны ў раздзеле "Традыцыйны народны тэкстыль", дзе кандыдат мастацтвазнаўства В.Лабачэўская даследуе рэгіянальныя асаблівасці народных тканін, у прыватнасці ручнікоў, як найбольш выразных паводле структуры тканых вырабаў.

Адной з галоўных рэгіянальных прыкмет магільскага тэкстылю, як падкрэслівае аўтар, з'яўляецца перавага чырвонага колеру.

Каштоўнымі ўяўляюцца табліцы з арнаментамі традыцыйнага адзення і ручнікоў, якія можна выкарыстоўваць у якасці ўзораў для вышыўкі. На жаль, аб'ём выдання не даў магчымасці паказаць і прааналізаваць іншыя віды традыцыйнага народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва: ганчарства, мастацкай апрацоўкі дрэва, саломаліцтва і г.д. У перспектыве кожны рэгіён мусіць быць прадстаўлены цэласным, комплексным выданнем з ўзорамі ўсіх відаў традыцыйнай народнай культуры.

Раздзел фальклору толькі выйграў ад таго, што, апроч асноўных, у ім ёсць дадатковыя падраздзелы, такія як "Пазаабрадавыя песні" (кандыдат мастацтвазнаўства Т.Варфаламеева), "Народныя гульні" (старшы навуковы супрацоўнік БелДППК М.Козенка).

Аўтары гэтага ўнікальнага выдання – першага тома серыі "Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Магільскае Падняпроўе" – не толькі сабралі, сістэматызавалі і прааналізавалі, акцэнтуючы самае галоўнае і характэрнае, жывы аўтэнтычны матэрыял. У кнізе шмат вельмі каштоўных навуковых адкрыццяў, але яны, гэтыя адкрыцці, зроблены не толькі і не столькі дзеля развіцця тэорыі даследавання традыцыйнай народнай культуры, колькі дзеля пашырэння сферы яе жывога функцыянавання. Здаецца, што ў сабраным пад адною вокладкай экспедыцыйныя запісы дзякуючы камментарыям спецыялістаў виртаецца жывая душа.

І гэта толькі першы том. Колькі ж новых адкрыццяў – навуковых і творчых – чакае Беларусь пасля выдання ўсіх шасці тамоў?

Галіна Багданава.

## "СОНЦАКРЫЖ" АЛЕСЕ ШАТЭРНІКА

15.01. – 07.02. 2004 г. у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва адбылася персанальная выстава Алеся Шатэрніка, дзе мастак прадставіў гледачам свае скульптурныя і жывапісныя творы. На адкрыцці выставы мастак прачытаў і свае вершы з рукапіснай кнігі "Сонцакрыж".

Выстава дае яркае ўяўленне пра асобу Алеся Шатэрніка. Большасць яго скульптурных твораў знайшлі месца ў гарадской забудове сталіцы. Мінчане добра ведаюць скульптурную кампазіцыю "Тукане вясны", адну з чатырох, устаноўленых на праспекце Машэрава яшчэ ў 1980-ыя гады. На жаль, там няма імёнаў аўтараў (акрамя А.Шатэрніка, над іншымі скульптурнымі групамі працавалі В. Занковіч, Л. Давідзенка, Ю. Палякоў). У творчым набытку А.Шатэрніка таксама скульптурныя кампазіцыі ў раёне ўніверсама "Валгаград", шматлікія мемарыяльныя дошкі, надмагільныя помнікі А.Макаёнку, М.Ткачову, Г.Кахановскаму, Ф.Янкоўскаму, шэраг помнікаў воінам Чырвонай Арміі і партызанам Вялікай Айчыннай вайны ў Зэльве, Барысаве, Старых Дарогах.

Адзін з найбольш цікавых скульптурных вобразаў мастака – вобраз Еўфрасіні Полацкай, які таксама прадстаўлены ў экспазіцыі выставы.



А.Шатэрнік. Еўфрасініа Полацкая. Бронза. 1994 – 2004.

## КАЛАЖЫ АЛЕГА КРОШКІНА

20.01. – 15.02.2004 г. у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва працавала выстава мастака Алега Крошкіна, выпускніка мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага ўніверсітэта. Гэта выстава – першае сапраўднае знаёмства мінчан з творчасцю віцебскага майстра.

Сам Алег Крошкін бачыць выток свайго творчасці ў авангарднай традыцыі мастацтва XX ст. Калаж, які быў вынайздзены П.Пікаса і Ж.Бракам у 1911 г. і ператварыў карціну ў "пластычную і мастацкую сенсачую, геаметрычны і інтэлектуальны твор", – аснова пластыкі і эстэтыкі А.Крошкіна. У сваіх творах ён выкарыстоўвае бутэльныя коркі, бісер, шнуркі, лузгу ад семак, абрэзкі кардону, старыя газеты, кавалкі застылай фарбы. Уся яго творчасць мае характар нейкай займальнай гульні альбо вясёлага хуліганства. Але за нечаканай фактурай, яркімі колерамі, лапідарнай спрощанай формай хаваецца высокая арганізаванасць матэрыялу і своеасабліва манера аўтара.



А.Крошкін. Твой ход. Палатно, алея. 2002.

## АСАЦЫЯЦЫН ВІКТОРЫЙ КАВАЛЕНЧЫКАВАЙ

Выставу Каваленчыкавай прадстаўляла М-Галерэя Інстытута імя Гётэ ў Мінску з 21.01 па 01.03.2004 г. Маладая мінская мастачка за некалькі апошніх гадоў пасля заканчэння Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў ярка заяўляла пра сябе на калектыўных і персанальных выставах. Яе жывапіс эмацыянальны і ў нечым нават эксперыментальны. Вікторыя Каваленчыкава дасканала валодае кампазіцыяй, майстэрствам і тэхналогіяй выканання жывапісных работ. Але гэта не перашкаджае адчуваць найперш энергетыку яе карцін.

Палотны Каваленчыкавай на выставе "Асацыяцыі" не звязаны адзінай тэматыкай. Іх аб'ядноўвае жаданне ўбачыць наваколле праз пазначаны на першы погляд дэталі, другасныя персанажы, што заострана і адначасова рамантычна вызначаюць карціну рэальнага свету.

## ДЭНДРАЛАГІЧНЫ САД УЛАДЗІМІРА ГОЛУБА

Яшчэ некалькі гадоў таму пра мастака Уладзіміра Голуба – з сярэдзіны 1990-ых ужо не гродзенца, а жыхара Вільнюса

– гаварылі, што яго манера акрэслена і месціцца ў "шувальнай сюррэалізму". Сам жа мастак лічыць сябе традыцыйным жывапісцам, які падпарадкоўвае кожнае сваё палатно дакладнаму сюжэту і кампазіцыі.

Карціны Уладзіміра Голуба, прадстаўленыя на выставе ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі пры Беларускам са-



У.Голуб. Вясковыя каникулы. Палатно, алея. 2003.

юза мастакоў (16.01. – 01.02.2004 г.), створаны за некалькі апошніх гадоў. У іх адлюстравана своеасаблівае бачанне сусвету: мудрагелістая пластыка архітэктурных збудаванняў, вядзьмарскія адценні жаночай прыгажосці, фізіялагізм сасудзістай тканіны мастацкага палатна. Аўтарская канцэпцыя вызначаецца ў яго карцінах ясна, але ненавязліва, шляхам фантастычных ілюзій і міфалагізаваных сімвалаў прыроды. Ва ўсім гэтым адчуваецца ўздзеянне атмасферы Вільнюса з яе прыхільнасцю да разнавыленасці ў творчасці і прымальнасцю любых прафесійных эксперыментаў і пошукаў.

Матэрыялы падрыхтавала  
Наталія Шаранговіч.

## ПАРКАВАЯ СКУЛЬПТУРА Ў ОРШЫ

Паркавая скульптура – з'ява папулярная ва ўсіх краінах свету. Асабліва заўважна гэта ў апошнія дзесяцігоддзі, калі выкарыстанне электрычных інструментаў аблегчыла працэс апрацоўкі камення. Ландшафтна-паркавая скульптура сёння ажыўляе гарадскую забудову, упрыгожвае паркі.

Не стала выключэннем і Беларусь.



А.Сарокін. Маладзік спячы.

Штогод у рэспубліцы ў розных гарадах адбываюцца скульптурныя пленэры. Адзін з іх праходзіць у Оршы. Першы аршанскі пленэр 2002 года быў прысвечаны пісьменніку Уладзіміру Карат-



А.Цімошчанка. Кароль Стах.



У.Лінін. Усяслаў Чарадзей.

кевічу і называўся "Абуджэнне 2002". Другі пленэр, "Абуджэнне 2003", прайшоў у Оршы ў рамках экалагічнага форуму. У ім удзельнічалі А.Вераб'ёў, А.Сарокін, Ю.Палякоў, У.Лінін, А.Цімошчанка, Н.Макаранкава і іншыя.

Скульптурныя работы знайшлі месца ў інтэр'еры і на пляцоўках каля музея "Млын" – у гістарычнай частцы горада каля старажытнага замчышка. З другога боку парк скульптуры абмежаваны берагам рэчкі Аршанкі. Ландшафт ажыўляюць альпінары з прыроднымі валунамі і дэкаратыўнымі раслінамі, сярод якіх куткамі размясціліся скульптурныя кампазіцыі.

Валерый Каласінскі.

## ПЕРАЕМНАСЦЬ

23.01–16.02.2004 г. у выставачнай зале Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі адбылася сумесная выстава акарэлі віцебскага мастака Фелікса Пумена і



Ф.Пумен. Віцебск. Папера, акарэль. 2000.

мінчаніна Уладзіміра Рынкевіча. "Пераемнасць" – гэта не толькі ўспамін пра былыя ўзаемасувязі настаўніка і вучня віцебскага педінстытута, але і вызначэнне няспыннасці развіцця сучаснага мастацтва акарэлі. Мастакі паказалі па 15 твораў апошніх гадоў. Пумен экспанавалі традыцыйныя наюрморты з кветкамі, гарадскія відарысы Віцебска, горныя краявіды Германіі, дэманструючы віртуознасць валодання тэхнікай пісьма лязом па вільготнай аснове. Рынкевіч прадставіў алегарычныя кампазіцыі на тэмы нацыянальнай гісторыі і сучаснасці, зробленыя на аснове вольнай акарэльнай плямы. Выстава, на думку гасцей вернісажу, пацвердзіла, што віцебская школа акарэлі – паняцце не геаграфічнае, а мастацтвазнаўчае.

## У ГАЛЕРЭІ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАўНАГА УНІВЕРСІТЭТА КУЛЬТУРЫ Ў ПАЛАЦЫ РЭСПУБЛІКІ

29.01–14.02.2004 адбылася выстава Ліліі Нішчык. Яе керамічныя творы адрозніваюцца нетрадыцыйнай пластыкай і стылістыкай.

Творчы клуб "Батык" аб'яднаў прафесійных мастакоў, студэнтаў мастацкіх ВНУ і навучнікаў гімназіі-каледжа мастацтваў пры БДАМ. Выстава батыкаў, ініцыятарам якой стала мастачка Ала Свірыдзенка, адбылася ў галерэі 30.01–15.02.2004. Батыкі, прадстаўленыя на выставе, адрозніваюцца разнастайнасцю тэматык, тэхнік і творчых падыходаў.

Н.Ш.

## ІКАНАПІС ЯК ФОРМА РЭЛІГІЙНАГА АДРАДЖЭННЯ

13.01. – 09.03.2004 г. у залах Нацыянальнага мастацкага музея РБ працуе выстава "Іканапіс Беларусі XXI стагоддзя", прымеркаваная да 10-годдзя адраджэння іканапісу ў Беларусі. З гэтай выставы пачынаюцца і юбілейныя мерапрыемствы, прысвечаныя 65-годдзю з дня заснавання музея. У экспазіцыю ўвайшлі 130 помнікаў царкоўнага мастацтва пачатку аўтараў, якія збіра-



В.Чайко. Крыж. Галгофа. Дошка, яечная тэмпера.



В.Жукава. Ікона Прападобнай Еўфрасіні. Дошка, яечная тэмпера.

ліся Домам міласэрнасці: жывапіс, шыццё, афармленне кніг, узоры ювельнага майстэрства, тарэўтыкі. Удзельнікамі выставы сталі іканапісцы амаль усіх епархій Беларусі. Сцены залаў музея ўпрыгожваюць абразы іканапісных майстэрняў Полацкага Свята-Еўфрасінеўскага і Свята-Успенскага Жыровіцкага манастыроў, Продзенска-Ваўкавыскай, Тураўска-Мазырскай, Віцебска-Аршанскай, Полацка-Глыбоцкай, Гомельска-Жлобінскай епархій, Свята-Елізаветынскага манастыра (Навінкі) і інш. Пры стварэнні абразоў аўтары арыентаваліся на "залаты век" рускага іканапісу XV – пачатку XVI стст. Беларускія майстры ствараюць як традыцыйныя, так і аўтарскія іконы з новай іканаграфіяй, вобразамі святых новага часу. Сярод майстроў-іканапісцаў вызначаюцца А.Жараў, А.Косікаў, А.Трыханкін, С.Вышнеў, А.Аверка, Ю.Ярмалаў, В.Белая, А.Дзімітрыеў, манахка Наталія,

І.Казлоў, С.Каркатадзе, А.Мацяж, С.Семашкевіч. Працэс стварэння абразоў патрабуе ведання тэхнікі пісьма яечнай тэмперай, выкарыстання шмат якіх матэрыялаў – пазалоты, каштоўных камянёў, бісеру, стразаў, дрэва. Сярод вобразаў святых найбольшай папулярнасцю карыстаюцца прападобны Серафім Сароўскі, Еўфрасініа Полацкая, Аляксандр Свірэскі, архіепіскапы Георгій Магілёўскі і Афанасій Брэсцкі, Іаан Кушнік, святы Мікола, святы цар-пакутнік Мікалай. Разнастайная тэматыка, кампазіцыйныя рашэнні ў супадачэнні з дасканалай тэхнікай жывапісу, разьбы, шыцця робяць выставу цікавай для простых гледачоў і прафесійных мастакоў.

Людміла Налівайка.

## "ВЫБРАНАЕ"

Беларускае грамадскае аб'яднанне "Фотамастацтва" і галерэя візуальных мастацтваў "NOVA" 30.01.2004 правалі вечарыну памяці беларускіх фатографіў М.Байцова, В.Бараноўскага, С.Балашовай, М.Жылінскага, В.Ждановіча, М.Раманюка, Г.Меньшыкава і іншых, дзе прадставілі выставу іх фотатвораў і ўспаміны сяброў.

## ПАМЯЦІ ДРАЗДОВІЧА

29.01–10.02.2004 суполка "Пагоня" і калортыя віцебскіх мастакоў у Экалагічным цэнтры прадставілі мінскім гледачам выставу "Яблык Сікоры", якая стала вынікам пленэра, прысвечанага Язэпу Драздовічу і беларускаму селекцынеру Івану Сікору.

Н.Ш.

## музычны калейдаскоп. опера і балет

9 СТУДЗЕНЯ завяршыліся гастролі ў Кітаі калектыву Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра балета Беларусі. У Пекіне і Шанхаі трупа паказала спектаклі "Лебядзінае возера" і "Шаўкунюк" П.Чайкоўскага, "Рамэо і Джульета" С.Пракоф'ева. У Шанхаі артысты выступалі ў суправаджэнні сімфанічнага аркестра шанхайскага тэатра пад кіраўніцтвам заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь Мікалая Калядкі. Упершыню ў гастроліх у складзе беларускай трупы прынялі ўдзел салісты тэатра Кацярына і Пётр Борчанкі, выпускнікі Акадэміі рускага балета імя А.Ваганнавай, што ў Санкт-Пецярбургу. Яны выканалі вядучыя партыі



ў балете "Лебядзінае возера". Гледачы высока ацанілі майстэрства народнай артысткі Беларусі К.Фалдзеевай, заслужаных артыстаў Рэспублікі Беларусь І.Артамонова, У.Даліх, Р.Мініна, А.Фурмана, салістаў тэатра В.Гайко, Л.Кудраўцавай, А.Бубера, В.Пятроўскага. Калектыў атрымаў запрашэнне выступіць у Кітаі зноў у 2004 годзе.

**17 СТУДЗЕНЯ** спектаклем "Барыс Годуноў" 30-годдзе творчай дзейнасці адначасна саліст Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы, народны артыст Беларусі Яраслаў Пятроў. У юбілейны вечар спявак выканаў адну з лепшых сваіх партый – цара Барыса, як заўсёды, захапіўшы гледачоў выбухавасцю тэмпераменту, глыбінёй спаціжэння опернай драматургіі М.Мусаргскага, багаццем вакальных фарбаў.

**25 СТУДЗЕНЯ** ў Токіо японская трупa NBA Ballet Company паказала прэм'еру спектакля "Эсмеральда" ў пастаноўцы дырэктара – мастацкага кіраўніка Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра балета Рэспублікі Бе-



Афіша балета "Эсмеральда".

ларусь, народнага артыста СССР і Беларусі Валянціна Елізар'ева. У гісторыі балетнага мастацтва Японіі гэта першая поўная пастаноўка класічнага балета, створанага кампазітарам Ц.Пуні і харэографам Ж.Пэро 160 гадоў таму. Дагэтуль "Эсмеральда" цалкам у Японіі не ставілася ніколі. У дзень прэм'еры спектакль прайшоў двойчы і з ашаламляльным поспехам. У якасці асістэнта пастаноўшчыка з артыстамі NBA Ballet Company працавала народная артыстка Беларусі Таццяна Яршова.

**29 СТУДЗЕНЯ** на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы адбыўся канцэрт "Па старонках беларускіх опер". У выкананні салістаў, хору і аркестра пад кіраўніцтвам В.Чарнухі прагучалі фрагменты з опер

"Яснае світанне" і "Кветка шчасця" А.Туранкова, "У пушчах Палесся" А.Багатырова, "Дзяўчына з Палесся" і "Міхась Падгорны" Я.Цікоцкага, "Андрэй Касцяня" М.Аладава, "Новая зямля" і "Зорка Венера" Ю.Семянякі, "Сцежкаю жыцця" Г.Вагнера, "Матухна Кураж" С.Картэса, "Майстар і Маргарыта" Я.Глебава, "Свая легенда" Д.Смоўскага. Вяла канцэрт музыкантаўца Вольга Брылон.

**12 СТУДЗЕНЯ** выступленнем у Барселоне пачаліся гастролі ў Іспаніі аркестра і опернай трупы Марыінскага тэатра. Выступленні адбыліся таксама ў Мурсіі і Валенсіі. Аркестр пад кіраўніцтвам В.Гергіева прадставіў праграму, якая складалася з твораў Р.Вагнера і Д.Шастаковіча.

Пачынаючы з 16 студзеня, аркестр, хор і салісты Марыінскага тэатра прымаюць удзел у XX музычным фестывалі, які праходзіць на Канарскіх астравах. Гледачам была прадставлена опера М.Мусаргскага "Барыс Годуноў" у канцэртным выкананні. Валеры Гергіеў прадрыжыраваў сімфанічны праграмай з твораў С.Пракоф'ева. Буйнейшая іспанская газета "Пайс" назвала гастролі Марыінскага тэатра галоўнай падзеяй музычнага фестывалю.

**37 ПА 24 СТУДЗЕНЯ** 2004 года ў Парыжы на сцэне Опера Гарнье ўпершыню за шмат гадоў прайшлі гастролі балета Вялікага тэатра Расіі. Яны пачаліся на сцэне Парыжскай нацыянальнай оперы спектаклем "Лебядзінае возера" ў пастаноўцы Юрыя Грыгаровіча.

У праграму гастроляў увайшлі лепшыя спектаклі Вялікага тэатра, сярод якіх – унікальная пастаноўка "Дачка Фараона" харэографа П'ера Лакота (па матывах балета Марыуса Пешіа, які паставіў яго больш за сто гадоў таму).

На гастролях планавалася паказаць балет Ралана Пеці "Пікавая дама", але ў сувязі з хваробай танцоўшчыка Мікалая Цыскарыдзе гледачам прапанавалі балет "Светлы ручай" на музыку Д.Шастаковіча, пастаўлены А.Ратманскім (са студзеня 2004 года ён стаў мастацкім кіраўніком балетнай трупы Вялікага тэатра).

У спектаклях былі занятыя вядучыя салісты – Надзея Грачова, Галіна Сяпаненка, Андрэй Увараў, Сяргей Філін і інш.

З 1958 года да цяперашняга часу Вялікі тэатр (балет, опера, аркестр) прыязджаў на гастролі ў Францыю амаль дваццаць разоў і неаднойчы выступіў на сцэне Гранд Опера.

Кампанія "РУСАЛ", якую ўзначальвае Алег Дзёрыпска, з'яўляецца афіцыйным спонсарам і генеральным прадзюсерам гастроляў Вялікага тэатра ў Па-

рыжы. Кампаніяй сумесна з пасольствам РФ у Францыі быў арганізаваны прыём у Версаль на 800 чалавек. У будынку Версальскага тэатра, каласыцы класічнага балета, артысты Вялікага тэатра выступалі ўпершыню.

**30 СТУДЗЕНЯ** на асноўнай сцэне Вялікага тэатра адбылася прэм'ера оперы П.Чайкоўскага "Мазепа". Яе паставіў сусветна знакаміты драматычны рэжысёр Роберт Стурэа, які мае вопыт работы з опернымі сачыненнямі, у садружнасці з дырэктарам Аляксандрам Цітовым, мастаком Алексі-Месхішвілі, балетмайстрам Георгіем Алексідзе.

Опера "Мазепа", адзін з найбольш выдатных і папулярных твораў П.Чайкоўскага, была ўпершыню пастаўлена ў Вялікім тэатры ў 1884 годзе. За сто наступных гадоў яна ставілася на сцэне тэатра шэсць разоў, з невялікімі перапынкамі амаль увесь час застаючыся ў рэпертуары.

Гісторыя паставак "Мазепы" ў Вялікім тэатры багатая на імёны выдатных майстроў. Сярод іх рэжысёры Леанід Баратаў, Іосіф Туманаў, Сяргей Бандарчук, мастакі Аляксандр Васільеў, Мікалай Бенуа (Італія), знакамітыя спевакі Ірына Архілава, Тамара Мілашкіна, Юрый Мазурок, Артур Эйзен, Уладзімір Атлантэў, Уладзіслаў П'яко.

"Опера П.Чайкоўскага "Мазепа" – мая першая работа ў Вялікім тэатры, – раскажаў Р.Стурэа. – Гэта быў не мой выбар, а выбар тэатра, з якім я з задавальненнем пагадзіўся.

Мазепа – неадназначны і цікавы гістарычны персанаж, гэтак сама, як і іншы герой оперы Качубей, паміж імі – маладая прыгажуня Марыя, дачка Качубея. У гэтым трохактніку і разыгрываецца драма. Але не сапраўднае каханне – галоўны рухавік сюжэта.

Галоўнае тут – барацьба двух моцных палітыкаў Мазепы і Качубея. І ў гэтым сутыкненні Мазепа – не каханак і Качубей – не бацька. Яны перш за ўсё палітыкі. Барацьба за ўладу забірае ўсе чалавечыя пачуцці, нават каханне. У маёй задуме Мазепа змагаецца са сваім пачуццём да Марыі, гэтая страсць пераамагасца яму ў барацьбе за палітычнае першынство. Мне вельмі хацелася б зрабіць гэты спектакль у стылі магутных шэкспіраўскіх страсцей, я іду па шляху найбольшай драматызацыі падзеяў і вобразаў.

Опера – максімальна ўмоўны жанр. Я ведаю шмат драматычных рэжысёраў, якія сваімі пастаноўкамі ператварылі стары, застылы, рудыны спектакль у жывое відовішча".

Па матэрыялах Інтэрнета падрыхтавала Т.Мушынская.

## нашы аўтары

**АГАФОНАВА Наталля** – кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры.

**БАГДАНАВА Галіна** – пісьменніца, літаратурны крытык, загадчык аддзела часопіса "Мастацтва".

**ВІШНЕЎСКАЯ Ларыса** нарадзілася ў Мінску. Скончыла БДУ культуры. Аўтар артыкулаў пра опернае і балетнае мастацтва ў рэспубліканскім друку. Жыве ў Швецыі.

**ГОРМАШ Алена** – выпускніца факультэта журналістыкі БДУ, аўтар шматлікіх публікацый на пытаннях мастацтва.

**ГРАМЫКА Людміла** – тэатральны крытык. Скончыла Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут. Аўтар шматлікіх артыкулаў пра тэатр. Працуе ў часопісе "Мастацтва".

**ДРУЖКОВА Аксіння** працуе ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі. Аўтар шматлікіх артыкулаў пра тэатр.

**КАЛЯСІНСКІ Валеры** – скульптар, аспірант БДАМ.

**ЛАДЫГІНА Арыядна** – беларускі вучоны-эстэтык, музычны крытык і педагог. Доктар філасофскіх навук, прафесар. З 1963 года выкладае ў Беларускай акадэміі музыкі. Даследуе праблемы народнасці мастацтва, пераемнасць культур, гісторыю беларускай музыкі, тэатра. Выступае як музычны і тэатральны крытык, аўтар манаграфій і шматлікіх артыкулаў.

**ЛАЗУКА Наталля** – малады мастацтвазнаўца, скончыла Беларускую дзяржаўную акадэмію мастацтваў у 2002 г. (аддзяленне мастацтвазнаўства). Аспірантка Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры.

**МДЫВАНІ Таццяна** – беларускі музыказнавец, педагог, кандыдат мастацтвазнаўства. Скончыла Белдзяржкансерваторыю як тэарэтык, аспірантуру Маскоўскай кансерваторыі ў доктара мастацтвазнаўства Ю.Халокава. Адзін з аўтараў даследавання "Музычны тэатр Беларусі" ў 4-х тамах (Дзяржаўная прэмія 1998 г.), аўтар на-

вукова-папулярнага даведніка "Кампазітары Беларусі" (разам з Р.Сергіенка), шматлікіх артыкулаў пра еўрапейскую (у тым ліку беларускую) музыку.

**МУШЫНСКАЯ Таццяна** – пісьменніца, журналістка, тэатральны крытык. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ. Аўтар шматлікіх артыкулаў па харэаграфіі і музычнаму тэатру. Выдала шэраг кніг, прысвечаных беларускаму балету, – "Гармонія дуэта" (1987), "Гаркавы смак ісціны" (1993), "Страсці" ("Рагнеда") (1997), альбом "Валянцін Елізар'еў" (1997). Стажыравалася ў Польшчы ў галіне балетнай крытыкі. Працуе ў часопісе "Мастацтва".

**МЯДЗВЕДЗЕВА Вольга** – кандыдат мастацтвазнаўства, беларускі кіназнавец.

**НАЛІВАЙКА Людміла** – кандыдат мастацтвазнаўства, супрацоўнік Нацыянальнага музея Рэспублікі Беларусь.

**НЯЧАЙ Вольга** – беларускі кіназнавец, доктар мастацтвазнаўства. Скончыла БДУ. Працуе ў Інстытуте мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. Адначасова выкладчык БДУ культуры.

**ПРАКАПЦОВА Вера** – доктар мастацтвазнаўства, прафесар, загадчык кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры БДУ культуры. Аўтар манаграфій "Музычная адукацыя ў Беларусі" (1980), "Мастацкая адукацыя ў Беларусі" (1999).

**САЛЕЕЎ Вадзім** – доктар філасофскіх навук, прафесар, віцэ-прэзідэнт Беларускай эстэтычнай асацыяцыі. Галоўны рэдактар часопіса "Мастацтва". Заслужаны дзеяч культуры Рэспублікі Беларусь.

**ТАРАНОВІЧ Аляксандр** – мастак і мастацтвазнаўца. Жыве ў Германіі.

**ФРАЛЬЦОВА Ніна** – доктар філалагічных навук, дацэнт факультэта журналістыкі БДУ, член рэдкалегіі часопіса "Мастацтва".

## summary

**Nina Fraltsova. Film – Artist – Viewer (p. 1)**

On behalf of the editors, the issue begins with N. Fraltsova's introductory article containing an assessment of the national cinema, which now, rather than for money, has to look for its own image and its audience in the cultural space of contemporary art.

**Volha Miadzviedzieva. Meeting One's Own Depth (p. 4)**

The film critic V. Miadzviedzieva analyses in her article the underlying philosophical idea of the films Grannies by G. Sidaraw and Return by A. Zvyagintsev, which were awarded the highest prizes at the "Listapad-2003" Film Festival.

**Vadzim Saleyew. "Listapad-2003" – a New Dimension (p. 6)**

Professor V. Saleyew's notes introduce the readers to the "Listapad/Fall-2003" International Film Festival and the "Listapadzik" Children's Film Festival, which presented for the competition films from the C.I.S., the Baltic states and other foreign countries. The highest prizes were awarded to the film Return ("The Gold of Listapad" Main Prize) and the Belarusian film Anastasiya Slutskaya ("The Bronze of Listapad").

**Natallia Ahafonava. Light and Shade of the Listapad. Anniversary Notes (p. 8)**

The film critic Natallia Ahafonava gives an account of the "Listapadzik-2003" Children's Film Festival, taking part in which were feature and animation films from many countries of the world. The professional and the children's jury awarded the main prize to the film The Ball Dress.

**Volha Niachai. "Crystal Stork": PRO ET CONTRA. Notes on the 4th National Belarusian Film Festival (p. 10)**

The film critic V. Niachai introduces the readers to the results of the 4th National Belarusian Film Festival, whose jury was headed by the director Ali Khamrayev, a Uzbek film master. Competing at the festival were feature, documentary, science fiction and animation films as well as students' first works. The main prize was awarded to the film The Last Eagles.

**Aryadna Ladyhina. Opera Is Theatre. On the Minsk Premiere of "Khovanshchina" and More (p. 13)**

An account of the production of the opera Khovanshchina, which marked the theatre's 70th anniversary. The production, whose first performance took place in 2003, was directed by Margarita Izvorska, chief director. Her work on the scenic solution of the opera deserves a special study by professionals and amateurs of opera art.

**Tatiana Mushynskaya. For the Seventh Time: The National Ballet Theatre and the Philip Morris Company Announced the Winners of the Ballet Prizes (p. 17)**

The Philip Morris Company together with the Academic National Ballet Theatre

announced the ballet prize winners. The prize in the "Philip Morris Debut" nomination was awarded to Liudmila Kudrawisava, a young solo dancer, who marks her 10th anniversary season in the Theatre this year. The material treats of her evolution as a ballet dancer and her artistic achievements over the past ten years. The prize in the "Life in Art" nomination went to Valiantin Yelizaryew.

**Larysa Vishniewskaya. "Onegin" in Stockholm (p. 19)**

The author gives a detailed analysis of the ballet "Onegin" choreographed by John Kranko to P. Chaikovsky's music, which was staged at the Royal Opera in Stockholm.

Larysa Vishniewskaya. Hans Nilsson: "The Favourite Roles Are Onegin and Peer Gynt." (p. 22)

The author talks with Hans Nilsson, a well known premiere dancer of the Swedish Royal Opera, about his creative work and evolution as a dancer as well as his further plans in artistic life.

**Vera Prakaptsova. The Portrait of an Artist as Mirrored by Time (p. 24)**

The material is connected with the 90th anniversary of Pavel Maslenikaw, a well known people's artist. The reader is introduced to his evolution as an artist and his most famous works.

**Natallia Lazuka. Picturesque Dreams. An Attempt at Interpreting the Symbolic (p. 29)**

A feature of the well known Belarusian artist Uladzimir Zinkevich, whose art is characterized by a large number of associations and parallels. The material discusses the artist's works of the latest decade.

**Alena Hormash. In the Stained-glass Windows of the Underground (p. 33)**

The author interviews Uladzimir Tsieliapniow, chief architect of the Minskmetroproject Co Ltd, on the problems of the artistic decoration of the Minsk Metro's new stations.

**Ales Taranovich. Avant-garde Yesterday and Today: a View From Berlin (p. 36)**

An art critic's reflections on the destiny and prospects of the artistic trend of avant-garde.

**Liudmila Hramyka. "Panorama of the Season" (p. 37)**

Performances for the Heart. The author's notes introduce the reader to the "T" International Monoperformance Festival taking part in which were only Belarusian actors Halina Dziahileva, Uladzimir Shelestaw, Zhanna Zarembo, Valery Shushkievich, Henadz Awsiannikaw, Maryna Papova and other young actors. They make their own productions and play in them, for they cannot do otherwise.

**Marks of Being.** "The Lonely West" by M. MacDonald at the Grodno Regional Drama

The review of Henadz Mushpert's production of The Lonely West after

MacDonagh's play. The director tries to show on the stage the life of an Irish family which cannot be shared by two brothers (performed by A. Shalkapiasaw and S. Kurylenka). The whole story has one essential feature: there is always God present in their lives.

**Tell it to the Marines.** "No. 13" by Ray Kuni, Directed by M. Pinihin, Stage Design by Z. Marholin. Production of Maly Theatre, Director I. Zabara.

The critic reviews the premiere performance of Ray Kuni's "No. 13" directed by M. Pinihin. The production of the Maly Theatre is a model of contemporary comedy – without banalities, obscenities or yellow sensationalism. The performance depicts the relations between a high-ranking official and a young secretary girl. Taking part in the production are well known Belarusian actors as well the young actors of the Kupala Theatre.

**Kseniya Druzhkova. Puppets Feel Hot in Subotica, or Intrigue Is the Motor of the Festival (p. 44)**

A talk with Viktor Klimchuk, Chairman of the Jury of the Subotica International Festival of Children's Theatres, artistic director of the Belarusian "Lialka"/Puppet Theatre. He summarizes the results of the Festival, which gathered participants from the C.I.S and European countries. He also comments upon the awarding of the main prize to The Nutcracker of Bratislava.

**Tatiana Mdyani. Collage and Aleatorics in 20th-Century Music (p. 46)**

The musicologist introduces the collage and aleatoric techniques of performing 20th-century music. The collage technique, whose main purpose was introducing an element of unpredictability in the process of development, created an illusion of alogicism sought for by the composers. Collage was succeeded by aleatorics, which gave birth to new forms of arranging the material.

**Tatiana Mushynskaya. Natallia Mikhaillava: "I Have a Scriabin Perception of Music..." (p. 48)**

The author talks with Natallia Mikhaillava, chief conductor and artistic director of the Republic of Belarus State Chamber Choir, who describes her evolution as a chorus master and outlines the choir's artistic plans, its repertoire and the problems interfering with the choir's development.

**Halina Bahdanava. The Living Voices of Mahilow People (p. 50)**

A review of The Mahilow Dnieper Area, the first volume of the "Traditional Artistic Culture of the Belarusians" series.

At the end of the publication, there is Artistic Life News (p. 52), Our Authors (p. 54), Summary (p. 55) and Pages of the Calendar (p. 56).



# Сакавік 2004

**1**  
60 гадоў з дня нараджэння **Антон Аляксандравіч Ясюкайца**, мастака.

**2**  
105 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Васільевіча Міронскага** (1899 – 1955), рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;  
90 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Іванавіча Бірычэўскага** (1914 – 1986), акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

**3**  
70 гадоў з дня нараджэння **Галіны Сямёнаўны Талкачовай**, актрысы, народнай артысткі Беларусі.

**4**  
80 гадоў з дня нараджэння **Лідзіі Міхайлаўны Ражанавай**, артысткі балета, народнай артысткі Беларусі;  
70 гадоў з дня нараджэння **Анатолія Андрэевіча Дзялендаіка**, драматурга.

**7**  
85 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Аляксеевіча Слесарэнкі**, пісьменніка, акцёра эстрады, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

**8**  
75 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Віктаравіча Тышкевіча** (1929 – 1983), графіка.

**9**  
100 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Канстанцінавіча Дзежыца** (1904 – 1964), жывапісца, педагога;  
80 гадоў з дня нараджэння **Тараса Мікалаевіча Паражняка**, мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

**11**  
75 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Панцеляімонавіча Праватарава**, дырыжора, педагога, народнага артыста Расіі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі;  
60 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Нічыпаравіча Баркоўскага**, габайста, заслужанага артыста Беларусі.

**13**  
80 гадоў з дня нараджэння **Марыі Міронаўны Зінкевіч**, актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.

**16**  
130 гадоў з дня нараджэння **Паўла Фаміча Южыка** (1874 – 1944), мастака, педагога.

**18**  
110 гадоў з дня нараджэння **Альбіна Мацвеевіча Стаповіча** (1894 – 1934), публіцыста, літаратуразнаўца, музыказнаўца, кампазітара, палітычнага дзеяча;  
90 гадоў з дня нараджэння **Юдзіфі Самойлаўны Гальперынай** (1914 – 1984), актрысы, заслужанай артысткі Беларусі;

80 гадоў з дня нараджэння **Васіля Мікалаевіча Бяляўскага**, мастака.

**19**  
115 гадоў з дня нараджэння **Васіля Андрэевіча Самцэвіча** (1889 – 1978), педагога, краязнаўца, заслужанага настаўніка Беларусі;  
95 гадоў з дня нараджэння **Браніслава Сільвестравіча Смольскага**, музыказнаўца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;  
80 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Сцяпанавіча Садзіна**, графіка, заслужанага работніка культуры Беларусі.

**20**  
115 гадоў з дня нараджэння **Часлава Іванавіча Родзевіча** (1889 – 1942), тэатральнага і грамадскага дзеяча;  
110 гадоў з дня нараджэння **Аляксандры Віталевы Васілеўскай** (1894 – 1959), мастацтвазнаўца.

**21**  
105 гадоў з дня нараджэння **Міколы Ільінскага** (Мікалая Канстанцінавіча Ільінскага) (1899 – 1943), драматурга, пражэйка, акцёра;  
50 гадоў з дня нараджэння **Максіма Міхайлавіча Інькова**, скульптара.

**22**  
50 гадоў з дня нараджэння **Наталлі Валянцінаўны Маліноўскай**, мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.

**23**  
105 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Уладзіміраўны Галіны** (па мужу Аляксандраўскай) (1899 – 1980), актрысы, народнай артысткі Беларусі.

**24**  
70 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Фёдаравіча Ступакова** (1934 – 1999), акцёра, народнага артыста Беларусі.

**25**  
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мітрафанавіча Кур'яна**, кампазітара.

**26**  
50 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Віктараўны Катовіч**, тэатразнаўца, педагога.

**27**  
90 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Дзмітрыевы Ляшэнкі**, дзеяча самадзейнага мастацтва, балетмайстра, педагога, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

**28**  
85 гадоў з дня нараджэння **Веры Сямёнаўны Палтарая** (1919 – 1989), пісьменніцы, заслужанага работніка культуры Беларусі;  
60 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Мікалаевіча Карніенкі**, гравёра.

**29**  
70 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Іванавіча Даянісавы**, графіка, жывапісца.

На першай старонцы вокладкі: У.Зінкевіч. Восеньская карусель. Палатно, акрыл. 1999.

*Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змяшчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машыныцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.*

У выпадку паліграфічнага браку звартацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».  
Рэгістрацыйнае пасведчэнне №734.  
Падпісана ў друку 06.02.2004.  
Фармат 60x90 1/8. Паперы афсетная. Друку афсетны.  
Ілустрацыя «GaratondNarrow C»  
Ум. друку. арк. 7,00. Ул.-выд. арк. 8,68. Тыраж 757. Зак. 355.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"».  
220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Сцэны са спектакля  
«Хаванічына».  
Фота  
Аляксандра Дзмітрыева.

Артыкул  
Арыядны Ладзігінай  
«Опера ёсць тэатр»  
– на стар. 12



Няспешина, нібыта ў зааваленай здымцы,  
журботныя постаці ў белым адзенні, якія  
падаюцца ірэальнымі, рухаюцца вакол скіта.  
Яны то цесна грутуюцца, змыкаюцца  
вакол Дасіфея, то разыходзяцца, растаюць  
у бясконцай глыбіні сцэны...





Валерый Шушкевіч  
інсцэнізаваў напaўзабыты  
твор беларускага класіка  
Кузьмы Чорнага "Млечны шлях".  
Спектакль быў успрыняты  
на ўзроўні творчага адкрыцця.  
Трагічны лёс пісьменніка,  
ягонае псіхалагічна-магутная  
проза прагучалі са сцэны  
горка і адчайна.

СТАР. 37



# МАСТАЦТВА

Падпісны індэкс  
у каталогу «Белпошты»  
індывідуальная падпіска – 74958  
(кошт аднаго нумара 2800 рублёў)  
ведамасная падпіска – 74883  
(кошт аднаго нумара 7000 рублёў)